目　　录

第一章　古代社会的声乐艺术

第一节　古代社会的音乐

音乐的起源可以追溯到人类的诞生。

关于音乐和人类起源的共生现象，音乐发展史至少有三种大相径庭的观点：一种认为音乐产生于语言之前；一种认为音乐是语言的模仿或延伸；作为这两种观点的折中，第三种理论则认为音乐和语言存在着一种相互依存，同步发展的关系。无论是上述哪一种观点都建立在推断的基础上，由于历史的久远和史料的匮乏，都无法得到令人信服的佐证。虽然古代社会的宗教可以凭借文字得以流传，建筑可以通过断壁残垣保留昔日的风采，但遗憾的是音乐是时间和空间的艺术，在没有留声机和录音机的年代，我们现在无论如何想象和推断，都无法真正感受到古代社会的音乐，并据此做出评价。尽管如此，从社会发展史的普遍规律和基本理论出发，我们乐意采用大多数人都认同的观点，这就是音乐的起源与漫长的人类发展史的渐进过程是紧密相关的，音乐与人类社会及自然界有着密不可分的关系。从这一意义上说，音乐的历史，是人类生活的缩影。

一般认为,音乐起源于以下几个方面:一是人类的语言和声音(如哭笑声及喊声等);二是劳动中发出的有节奏的声响;三是模仿动物及自然界的其它声响;四是巫术、神话和宗教活动的需要。

音乐的最早形态是声乐。人类通过语言的外延发展、劳动生活和社会活动,逐渐形成有规律的声音组合,并赋予其不同的节拍和长度,加之以不同的感情音调,由此形成最初的声乐,并逐步形成声乐的概念。对于音乐和艺术的其它形态来说,声乐(准确地说是歌唱),是孕育它们的母亲。人类最早的乐器是嗓子,只是由于歌唱的发展才出现了竖笛、小号、双簧管等管乐器,以后又出现了弦乐器。在古代社会,歌唱与舞蹈几乎是一对孪生姐妹,在劳动生活、宗教祭祀、丰收庆典中,人们总以歌唱配之与舞蹈,并以舞蹈加强歌唱的旋律和节奏。歌唱与诗歌、戏剧有着不解之缘,早期的诗歌是以吟唱的方式得以上演和流传的,在古希腊悲剧的演出中,合唱(实质上是齐唱)、轮唱等歌唱形式得到了淋漓的展现。我们有理由相信,声乐是欧洲古代社会一份宝贵的遗产。

第二节 古希腊的声乐

古希腊是包括音乐在内的欧洲文化艺术的发源地。古希腊音乐对于后世音乐的影响,并不在于某首乐曲的流传,而在于它引导和激发了音乐的发展与繁荣。古希腊的音乐鼎盛时期是在公元前十二世纪至公元前三世纪的荷马时代、古典时代及希腊时代。

正如现代人把音乐当成人类心灵的诗歌一样,古希腊人将各种美德都归之于音乐。他们认为,音乐具有感召心灵的神奇

威力。柏拉图甚至建议把真正优美的歌曲用法律的形式固定下来,使其成为典范的模式、神圣的模式。毕达哥拉斯认为音乐是由数学规律支配的音高和节奏体系,是能够影响宇宙的一种力量。亚里士多德则认为音乐能够影响意志和性格。音乐的教化作用、陶冶品性的作用,被提到一个无以复加的高度。音乐教育成为真正的国家大事。

在古希腊具有至高无上地位的音乐中,声乐荣幸地在诸形态中占据了头把交椅。虽然音乐理论在这一时期取得了不凡的成绩,但这一成就大多是通过声乐得以展现的。正如所有的古代音乐一样,希腊音乐主要是单声部音乐,由于希腊人尚无法了解现代和声的涵义,因此他们并不认为两个不同旋律的同时进行是富有音乐性的。但这并不妨碍他们创作出在当时享有盛誉的声乐作品。特别值得一提的是,古希腊人对装饰音、混合音的运用和节奏理论法则的创立,具有划时代的意义。

古希腊的声乐作品主要是合唱。而无论何种合唱都只限于齐唱或者是八度重唱。作为一种大胆而复杂的表现手法,他们在男声部中加进童声,至于再多的声部则用器乐伴奏的形式来加强。在古希腊抒情诗人平达和悲剧之父埃斯库罗斯的剧作中,大型合唱作品的结构十分类似现代的奏鸣曲和交响乐。

古希腊的声乐作品几乎湮没在历史长河中,得以幸存的也只是极为珍贵的作品残片。如我们可以通过欧里庇德斯的悲剧《俄瑞斯忒斯》中的合唱曲残片,窥见古希腊声乐艺术的一斑。这一残片是一张蒲纸,记载的时间大约在公元前 3 世纪至 2 世纪,而这一作品的创作年代则比这页蒲纸还要早约 200 年,即公元前 408 年。欧氏不仅是剧作家,而且擅长作曲,因此我们可以推测悲剧的音乐为他本人所作。这首合唱曲是颂歌,这张蒲纸上共有 7 行乐谱和歌词。蒲纸的四周被侵蚀了,幸存的中间部

分也难以辨认。蒲纸上的乐曲现存 42 个音,并有许多字母符号。这些字母符号经过破译,有些代表声乐,有些代表器乐,有些是四分音的,有些是自然音的,但要译成现代谱十分困难。在这首颂歌中,妇女们乞求诸神怜悯和宽恕俄瑞斯忒斯杀死了不忠于丈夫的母亲。音乐的节奏和歌词的节奏是相吻合的,充满了激动悲愤。除了欧里庇德斯的这一残片外,现存的古希腊音乐作品的片段不超过 10 件,而且仅仅是一些符号。作为音乐的灵魂——"空气振动的乐音",已和那个时代一起荡然无存了。

除了合唱(齐唱)外,古希腊悲剧的演出中也出现了独唱,甚至许多独白都是用独唱来表现的,这成为后来歌剧中宣叙调的雏形。

古希腊声乐作品的主流是抒情歌曲,体裁主要为悲歌、颂歌、婚礼歌、祭祀歌、情歌、饮酒歌等。这些声乐作品的体裁与古希腊的政治文化生活紧密相关。

声乐首先在宫廷和寺院里兴起。前期的古希腊文化,从本质上讲是贵族文化。荷马史诗在内容上讲述的是迈锡尼时代的贵族战争,在形式上则表现为行吟诗人为贵族演唱的诗歌。神话中以宙斯为首的诸神是一个贵族家族,他们的思想、情感、生活方式等,是人间贵族在天庭的折射。作为音乐主要形态的声乐,在当时首先是为贵族服务的。宫廷供养了合唱团,为国家典礼和贵族娱乐用。寺院里也设有合唱队,他们采用被称之为"交替合唱"的轮流演唱方式,为礼拜和其他宗教活动歌唱。

虽然古希腊是奴隶制社会,但雅典全盛时期的文化生活却体现了相当的民主性,这是随着奴隶制经济的繁荣而形成的公民民主政治在文化艺术领域的反映。最具代表性的是由包括公民群众在内的社会各阶层人士广泛参与的祭神活动。这是因为希腊的神与东方的神有着明显的区别,他们在感情、性格、行为、

理念上更接近于凡人，甚至也犯凡人式的错误。正是由于希腊神这种人性化、平民化的特性，使祭神活动很容易引发城市自由民的共鸣和参与。

规模和影响最大的祭神活动是四年一度的雅典娜女神的祀祝节。这一活动是全民的狂欢节。在庆祝游行的各类活动中，合唱、音乐比赛、朗诵比赛、舞蹈等艺术形式和竞走、赛车等体育项目，吸引了广大市民。他们既是观众，又是表演者。许多声乐演唱是随着人们热烈情绪的增长而即兴表演的。祀祝节的各类演唱活动，使声乐走出了贵族宫廷和宗教场所，获得了广泛的民众性及不朽的活力。由于有数以百计的盟国使节参加，这一节日实际上成为一次各国文化的交流活动，对欧洲诸国、中亚西亚各国音乐发展有着积极的影响。

仅次于雅典娜女神祀祝节的是每年春季的酒神庆典活动，以演出悲剧和喜剧为主。雅典的酒神庆典活动通常在能容纳数万观众的、依山建筑的圆形剧场中举行，剧场拥有供合唱队用的乐池和演剧用的舞台。在埃斯库罗斯、索福克勒斯等著名戏剧家的剧作中有许多合唱段落，用以解释情节或阐发思想，音乐简洁含蓄，有的具有强烈的抒情性和戏剧性，有的旋律灵活，具有独唱因素。阿里斯托芬的喜剧作品则充满了轻快欢愉的音乐，有许多具有讽刺幽默特点的歌咏及群众性的合唱。无论是悲剧还是喜剧，其中的演员都是男子，在饰演女角色时，便戴上面具。与雅典娜女神祀祝节的街头艺术或广场艺术相比，酒神庆典的戏剧演出更富有舞台艺术的魅力。酒神庆典的戏剧孕育了以后的欧洲歌剧。

古希腊以节庆活动为主要表现场所的声乐演唱，大约有以下几种常见的旋律和调式，这就是具有朗诵特点的宣叙调；具有诗歌韵律特点的鲜明的节奏；与爱情、劳动、大自然等有关的丰

富流畅的旋律。这些特色都与古希腊声乐作品的题材有关。

古希腊声乐作品的题材主要取材于以下几方面：

一是取材于神话。古希腊神话史诗不仅是当时声乐作品的主要题材，而且对欧洲歌剧的形成有着直接的影响。“音乐”(music)一词就是来源于古希腊神话中的文艺女神缪斯(muse)。古希腊神话认为音乐起源于神，阿波罗、安菲翁、奥菲欧等神和半神，是最早的音乐发明者和演唱(奏)者。古希腊人认为音乐是有魔力的，它能治病，净化灵魂，在自然界产生奇迹，也能给人带来幸福或厄运。最具代表性的故事有荷马史诗《奥德修纪》中海妖的歌声迷惑了海上旅客；赫尔米斯用神笛迷倒了怪兽，救出了与天神宙斯相爱的牧羊女；大卫吹羊角使耶利哥城墙塌陷；奥菲欧用歌声使复仇女神流泪，准许他把妻子带回人间等。古希腊声乐作品中的神话题材不仅仅限于神话中的音乐故事，而是几乎囊括了它的全部内容。古希腊神话是古希腊声乐作品中不可分割的核心内容。

二是取材于诗歌。在古希腊，音乐和诗歌几乎是同义词，二者息息相通。古希腊人认为音乐在本质上与言语相关，而诗歌是有节奏、有韵律的言语。古希腊的诗歌是用以吟唱的，诗人和作曲家往往是合二为一的。

古希腊出现过不少蜚声艺坛的歌手，如伊维克、瓦克西里德、梅索梅特、平达等。对于他们的演唱方法，我们无从得知，但是显然当时已经有了一套有一定科学依据的声学理论。同时，这些歌手稔熟了以没有固定记谱的即兴表演为主的歌唱模式，他们的每次演唱既是因循了传统，又是在重新创作。除此之外，由于受音乐教化作用的影响，在公元前6世纪前后，甚至出现了以培养作曲家为主的音乐学校。

第三节　古罗马的声乐

与古希腊的声乐艺术相比，包括声乐在内的古罗马音乐几乎没有留下哪怕是差强人意的资料。我们只有透过古罗马的历史及其与声乐相关的其他姊妹艺术或文化的发展，去寻觅这一时期声乐艺术的痕迹。

公元前3世纪，罗马帝国向外扩张。公元前146年希腊沦为罗马行省。随着希腊和濒地中海地区的艺术珍藏被掠夺，大批的歌手、乐师被俘虏，“希腊化时代”的音乐与建筑、哲学、宗教仪式、文化商品等一起，也被“输入”罗马帝国，并很快取代意大利本土音乐。这一时期，虽然以铜管乐为主的器乐得到了空前的发展，但声乐依然是音乐的主要表现形态之一。

古罗马的声乐与音乐的其他表现形态一样，处于“两极分化”的状态。

一方面，声乐成为统治阶层消遣娱乐的工具。大型合唱队和乐队风靡一时，盛大的音乐节和比赛争相举办，达官显贵们用高额酬金炫耀自己的富有，编制庞大的铜管乐队为合唱队进行伴奏。声乐的主旋律是统治阶层的奢华生活和罗马帝国的尚武精神。帝国的统治者往往是音乐的赞助人，喜欢扮演歌唱家的尼禄王甚至企图获得音乐家的荣誉。贵族和祭司以熟悉音乐哪怕只是音乐术语，来显示自己的身份与修养。直至罗马帝国进入衰退时期，这种奢华的声乐风气才得以抑制。

另一方面，声乐又在街头巷尾、乡村田野找到了自己赖以扎根和生长的土壤。在古罗马的民间艺术活动中，婚礼歌、饮酒歌、士兵歌等，是社会下层的“保留曲目”。这些歌谣反映了人民的生活和情感，并对这一时期的抒情诗人产生了重大影响。

在古罗马时代，逐渐出现了一批专业歌手，他们最早来自亚洲、欧洲沿地中海地区被掳掠的艺术家。这些歌手有着高超的演唱及演奏技巧，其中一些还享有很高的知名度。可以认为，这些歌手是音乐在社会化分工后产生的第一批“歌唱家”。

第二章　中世纪的声乐艺术

中世纪是欧洲的封建社会时期。从公元 476 年西罗马帝国覆灭至 15 世纪中叶的漫长的时期内，奴隶制度土崩瓦解，封建国家取而代之，教会与封建主政权相互依托，以基督教为主的宗教精神统治了社会的一切领域。宗教统治成为中世纪的标签。

在中世纪，音乐在艺术中占据首位，被称之为七大文艺之冠，并把它看作是“最高尚的现代科学”，和算术、几何、天文等一起成为大学教授的科目。

在这一时期，声乐出现了两大分支。

一是宗教歌曲及圣咏歌曲。在中世纪，教堂既是社会生活的中心，也是人们精神生活的纽带，又是宗教、教育、艺术活动甚至是生意往来和闲聊的公共活动场所。同其他艺术形式相比，音乐的重要特点是无形。统治阶层利用音乐无形的特点，创造了一种神秘的宗教气氛，他们宣称：音乐是宗教的奴仆。由于宗教歌曲已经完全能够满足人们各种活动的需求，因此世俗歌曲的发展空间相当狭小。宗教歌曲成为中世纪音乐的主流。

二是世俗歌曲。在宗教歌曲“君临天下”的夹缝中，世俗歌曲反“无形”之道而行之。它们摒弃了宗教歌曲神秘莫测的风格，通过舞蹈、诗歌、表演等有形的直观形式，在民间奋力开拓出

一片沃土。

此间,复调音乐和记谱法的产生,为包括声乐在内的欧洲音乐迅速而全面发展奠定了基础,同时也成为世界音乐史上的一条重要的分水岭:东方国家的音乐依然循着单声部音乐的道路继续前行,而西方国家的音乐却朝着多声部音乐的方向迅猛发展。

第一节　早期基督教音乐

早期的基督教音乐,就是以合唱为代表的声乐。

中世纪的基督教音乐或者说基督教声乐,在欧洲声乐史上占有十分重要的地位,对以后欧洲的声乐艺术的发展,甚至对现代的宗教歌曲,都具有十分重要的影响和极为密切的渊源。

最早的基督教歌曲起源于犹太教音乐。犹太教音乐用于功能各不相同的圣殿和会堂的各类宗教活动。耶路撒冷圣殿主要进行的是献祭活动,祭司和礼拜者把羊羔作为祭品,并以酒代血,把饼作为基督的身体分食。整个献祭过程,由至少 12 人组成的唱诗班吟唱规定的诗篇。在逾越节等重要节日则唱阿利路亚叠歌。基督教弥撒与圣殿献祭有着明显的相似之处。会堂是读经布道的场所,每日都要根据所读经文吟唱诗篇。早期的基督教音乐正是从耶路撒冷经小亚细亚向西传播到欧洲的,此间一个重要的“中转站”是拜占廷(即伊斯坦布尔)。在中世纪的绝大部分时间内,拜占廷作为东罗马帝国的首都,不仅是欧洲最强大的政府的所在地,而且是融东西方音乐为一炉的文化中心。拜占廷最优秀和最有特色的声乐典范作品,是根据圣经内容进行诗意发挥的赞美诗。赞美诗是最初的宗教歌曲。主要分为两大类:stichera 和 kanon。Stichera 是在普通弥撒诗篇的诗节之

间唱的。Kanon 是将 9 首圣经短歌或称颂歌发展而成的包含 9 段的乐曲。拜占廷赞美诗的歌词，主要来源于圣经，创作的成分较少；旋律也基本上是用拼凑法构成的，创作旋律的人选用某种动机组合成旋律，有些旋律用在中间部分，还有一些用在衔接部分或结尾。这种旋律类型在不同的音乐文化中有不同的名称，如在印度音乐中称拉加，在阿拉伯音乐中称木卡姆。

欧洲早期基督教音乐，是东地中海地区和希腊社会“东风西渐”的直接成果。

罗马是当时欧洲最大的音乐文化中心。原先欧洲本土上最早的基督徒由于害怕遭受迫害，是很少唱歌或者根本不唱的。公元 313 年，君士坦丁大帝宣布基督教与国内其他宗教享有同等权利，并处于国家的保护之下。教会立即从地下转为公开，随之拉丁文取代希腊文成为教会官方语言。此后，罗马主教的威望逐渐超越了罗马皇帝，宗教的统治地位终于得以确立并得到公认。

由于基督教音乐实质上就是声乐，因此教会或学校教音乐就是教合唱。基督教神父们和歌唱学校的乐监，成为演唱活动实际上的指导者和组织者。公元 4 世纪前后，罗马地区出现了培养歌手的学校，随后在意大利全境和北方诸国也陆续开办了类似的学校。公元 6 世纪，出现了教皇唱诗班。公元 8 世纪，罗马成立了专门的歌唱学校。这些学校都以教授声乐为主，主要是负责培养和训练男童或成年男子成为教堂歌唱家。

无论是在宗教仪式上演唱的基督教歌曲，还是在歌唱学校中教授的合唱曲和独唱曲，都是在当时具有典型和示范意义的教会曲目。主要内容有：赞美诗独唱、应答圣歌（齐唱与独唱）、应答唱和（交替的两组齐唱），以后又产生了无词狂欢曲、《阿利路亚》上帝赞美歌，以及模仿圣经上的新赞美诗而创作的各种赞

美歌。在这些创作得非常成功的赞美歌中,《痛苦的语言》《愿上帝降福》《异教救世主》等成为深受欢迎、广为传唱的经典作品。

教会对音乐(声乐)的解释是为其教义服务的。神父们甚至包括哲学家虽然不否认音乐之声是令人欢愉的,但他们坚持认为听音乐不只是美的享受,而是为了帮助思索神圣的问题,用以开启人们的心扉,更容易和乐意接受基督教教义。意大利教会中心米兰的教会人士圣安布罗斯就十分懂得利用音乐为宗教服务,他以民间曲调为基础谱写了许多富于旋律的宗教颂歌,并毫不隐讳自己的创作意图:"有人说我用赞美诗的旋律诱人信教,对此我不否认。"圣奥古斯丁则以虔诚的心态领略教堂歌曲对自己心灵的魅惑:"在你的教堂里聆听歌曲而热泪盈眶,尽管使我深深感动的已不是唱歌本身而是所唱的内容,但当这些内容以清澈而且巧妙控制的嗓音唱出时,我认识到这一习惯做法的伟大功用","我倾向于赞同在教堂内唱歌,因为听觉的欢愉可以鼓舞脆弱的心灵进入虔诚的状态。"

第二节　圣咏歌曲

解读圣咏歌曲,首先应对罗马宗教礼仪有一个一般的了解。

罗马宗教礼仪的两大圣事为日课和弥撒。日课即祈祷功课,每天按规定时间和一定程序进行,由神职人员或修道会成员主持,包括祈祷、诗篇、短歌、交替圣歌、启应经文、赞美诗和读经。从声乐的观点看,最重要的日课有包含教会最古老的一些素歌圣咏的"申正经",有短歌《我心尊主为大》的晚课经,有吟唱"至福童贞玛利亚"的四首交替圣歌的夜课经及赞美诗。弥撒是天主教会的一种祭献祝圣仪式,分"大弥撒"和"小弥撒"两种。在进行祭献活动时,由吟诗班和会众一起或分别吟唱素歌圣咏。

弥撒的圣咏歌曲，有礼仪开始时的带有交替圣歌的《进台经》，紧接是由唱诗班唱《慈悲经》，然后是《荣耀经》，最后是应答形式的《升阶经》和《阿利路亚》。为死者而做的“安魂弥撒”是一种特殊弥撒，常咏唱复调音乐。

圣咏按内容可分为圣经唱词和非圣经唱词；按演唱方式可分为“交替式”（两个唱诗班交替演唱）、“启应式”（独唱与唱诗班交替）和“直接式”（无交替）；按音符与歌词音节的关系可分为“音节式圣咏”（大多数音节或所有音节只配以一个音符）和“花唱式圣咏”（一个音节配以长长一段旋律经过句）。

圣咏的主要形式有：

交替圣歌。这是一种数量最多的圣咏形式。现代版的《日课交替圣歌集》中收有1250首曲目，包括《与你同在》《他向百姓施行救赎》《正直人在黑暗中》《今日基督诞生》等。在一首较为典型的名为《圣母，慈悲之母》的交替圣歌中，充满了在一般圣咏中随处可见的教徒们的虔诚心情：

圣母，慈悲之母，

我们的生命，我们的希望，和蔼可亲。

我们是夏娃被逐之子，

在泪谷中悲伤哭泣，

向您哭诉，向您叹息。

请将慈悲双眸看顾我们，

让放逐之人得见您的胎子耶稣。

啊，仁慈的、充满爱心的、温柔的

童贞玛利亚！

大多数交替圣歌采用同一旋律类型，为配合不同的唱词只做略微的变动。较老的交替圣歌一般为音节式，旋律按级进行，音域较小，节奏较简单，有的略带华彩。而短歌的交替圣歌则比

诗篇的交替圣歌更为精致复杂。交替圣歌的风格相当质朴，有的旋律十分优美，实际上是完全独立的歌曲。

应答圣歌。它是与交替圣歌属于同类的圣咏歌曲。应答圣歌一般是一个短小诗节，在祷文之前由独唱者咏唱、唱诗班重复，独唱者由唱诗班或会众应答，形成应答（合唱）——诗节（独唱）——缩短的应答（合唱）——《光荣颂》（独唱）——应答（合唱）的形式。

阿利路亚。由一个叠歌（只唱“阿利路亚”一词）和一节诗歌组成，然后将叠歌重复。通常的唱法还要加上较为华丽的花唱。在阿利路亚中有大量无歌词的旋律。

常见的圣咏歌曲还有交替诗篇咏唱、最长的圣咏“特拉克图斯”、升阶经、奉献经以及常规弥撒中的圣咏，以及在圣咏发展后期出现的附加段、继叙咏和教仪剧等。

素歌圣咏作为教会的一种历史制度，一直沿袭到现代。圣咏歌曲除了是早期音乐会的演唱曲目外，仍然是教会的仪典音乐。但是，在经历了漫长的岁月后，圣咏也被迫实现了某些“改革”，传统的圣咏在很大程度上被会众咏唱所代替，演唱圣咏被允许使用本国语言，而不必再用教会的正式语言拉丁语，演唱语言的改变迫使创作出一些新的曲调。

第三节　罗马圣咏和格里哥利圣咏

公元306年至337年，是罗马圣咏时代。

作为声乐艺术的一个重要分支，宗教歌曲从罗马圣咏起进入了鼎盛时期。

在这一时期，圣咏得到了罗马教廷的有力支持，并以准法律的形式固定下来，由此获得了至高无上的地位。教皇君士坦丁

纳斯加冕伊始，便确定基督教为国教，并试图规范各地教会的圣咏歌曲。这是因为基督教音乐在流入欧洲的过程中，发生了各种变化，希腊、意大利、高卢(现法国的大部分地区)、西班牙各国，因礼拜典仪各异，圣咏也各不相同。从宗教角度看，宗教仪式如演变为无数的多样形态，很可能危及整个信念的统一，甚至会削弱教廷的威权。从音乐角度看，形形色色的各地圣咏还处于较为粗糙的原始状态，也急需加以规范统一。因此，人们越来越希望只有一种基督教的礼拜形式，从而也只有一种基督教音乐。

在君士坦丁纳斯执政期间，这一努力开始闯出长期徘徊不前的困境，展现了令人振奋的前景。作为始作俑者，米兰大主教安普罗修斯迈出了第一步。

安普罗修斯大主教不仅是一位开明虔诚的基督徒，还是具有较高音乐素养和才能的歌曲创作者。在执教期间，他创作了享有盛名的《神啊，崇拜你!》等圣咏歌曲。安普罗修斯最重要的成就是收集改编了大量的教会歌曲，采用“四旋法”写了许多圣咏，确定了由七音组成的四种教会调式音阶以及对唱的形式，并定名为“安普罗修斯圣咏”。他在罗马等地开办了音乐学校，进行严格的训练，以推广他的圣咏。这在当时对声乐的发展起到了积极的作用，并为“格里哥利圣咏”的产生做了必要的铺垫。

罗马圣咏在历经了200年后，进入了一个全新的时期，这就是格里哥利时代。圣咏的统一，在经过了几代教廷的努力后，终于由格里哥利一世最终完成。

格里哥利，于公元540年出生在罗马元老院之家，曾任执政官，后进入修道院。他在6世纪末加冕教皇后，称格里哥利一世。大约在590至604年的10多年间，他完成了一件最显赫的功绩，即对宗教音乐进行了一系列改革，最终统一了基督教教仪

和圣咏歌曲。

格里哥利把安普罗修斯的“四旋法”改为“八旋法”,根据自己的创作原则,创编了一套庄严的礼拜曲目,史称“格里哥利圣咏”或“格里哥利素歌”。这一圣咏荟集了几乎所有宗教歌曲的精华,对赞美歌等圣咏形式重新加以整理和修订,并规定以此为范本,不得更改。由他主持编纂的《赞美歌唱和集》,通过颁布法律的形式,成为教廷指定的惟一能在教会典仪上演唱的基督教圣歌集。格里哥利的改革在欧洲产生巨大的反响,统一后的圣咏歌曲很快传唱到各地教会。但这一改革也并非没有阻力,西班牙的大部分教堂,甚至意大利的米兰教堂,都以各种借口拒绝接受新制。直到16世纪,这些教堂终于迫使教皇网开一面,允诺他们使用自己独特的乐制。

格里哥利圣咏最主要的声乐特征是,它和以往的声乐作品一样,是单声部音乐。它吸取了古代东方和古希腊的音调,并部分地采用了民间的旋律。它的唱词全部使用教廷的官方文字拉丁文。圣咏的内容选自圣经。在最初演唱这些圣咏时,都没有伴奏。格里哥利圣咏的节奏是自由的、散文诗式的,没有固定的节拍,所有音符都按上同样的时值,接近于音乐的朗诵。由于格里哥利圣咏庄严、朴素、宽广、流畅,因此也被称为“素歌”。圣咏的旋律可分为朗诵性歌调和旋律性歌调两种,前者多用于福音书、祈祷文、经文的诵唱,后者则用于唱弥撒曲等。

格里哥利改革的另一项重大成果是,在罗马随后在意大利全国开设了圣歌学院。学院的主要任务是培养歌手,教授格里哥利圣咏的演唱艺术。圣歌学院可以被认为是音乐院校的雏形。格里哥利圣咏是欧洲宗教音乐创作的典范,体现了当时世界声乐艺术的杰出成就,即使在今天,人们还能够在教堂里听到圣咏歌曲。

第四节　声乐与早期复调音乐

古代和最初的教会歌曲都是单声部音乐。中世纪的一大发明就是于9世纪产生了复调音乐。

复调音乐有两大类：

一是民间复调音乐，这种复调音乐是民间艺人出自音乐本能自发形成的，而并不是从某种音乐理论中演绎出来的。由于英国远离地中海地区，受中世纪宗教音乐的影响和制约较少，因此这一音乐在英国广为流传。

二是学者复调音乐，它继承了民间的自由创作，但更偏重于音乐理论上的探索。学者复调音乐产生了两种创作方式：

一种叫“吉美尔”，也称“双声调”，是一种两声部歌曲。当第一声部确立主题旋律后，第二声部在其下方后上方三度的地方反向进行。

另一种叫“复波东”，是一种三声部歌曲。在主要声部进行的同时，出现两组下方三度和五度的平行旋律，形成一种虚假的低音，可以说这是一种由一系列平行的三度音所组成的创作方式。

复调音乐的产生，遭遇到维护宗教教义和坚持以往歌曲创作惯例的保守势力的抵制和否定。他们以古代科学的名义，蔑视复调音乐。直至14世纪，安廷斯从理论上证实了三度音具有完全和弦的特性后，复调音乐才逐步为人们接受。

复调音乐的作曲方法被称为“奥尔加农”(organum)，原指礼拜歌曲中附加的器乐部分。复调音乐的发展产生了变位调，即“迪斯康都”(discantus)。变位调共有三个声部：第一是作为固定调的次中音声部(tenor)，也就是主导声部；第二是“迪斯康

都”，也就是最高音声部。这两个声部以后发展为中声部和高声部。第三是在次中音声部之下或之上的声部，也就是副中声部(contratenor)，不久这一声部分为低声部(bass)和高声部(altus)。迪斯康都则取名为最高声部(supremus，在意大利称为soprano)。

变位调虽然是音乐史上的一次进步，但仍不可避免地存在着某些缺陷。这些缺陷庆幸地由对位法给予了解决。对位法最主要的贡献，一是成功地应用了经过音或装饰音；二是采取了模仿的创作手法，把一个旋律的主题或片段、变形当作对位来运用；三是平行进行与反向进行的交替使用。对位法不仅解决了记录即兴演唱节奏的难题，而且对以后的音乐创作具有较大的影响。

12世纪、13世纪间，几乎所有的复调音乐都是宗教音乐。宗教歌曲和世俗歌曲在风格上并没有多大的区别，二者的歌词都是用复调谱写的。

需要指出的是，在13世纪末，出现了一种可以看作是当时文化生活缩影的声乐形式，这就是采用复调音乐的“经文歌”。经文歌是情歌、舞曲、叠歌和教会赞美诗的组合体。在经文歌这个“筐子”里，装进了形形色色的宗教思想和世俗观念。《漂亮的姑娘——我憔悴——吾主》就是经文歌中的一个动人的范例：

漂亮的姑娘，妩媚又端庄，

美丽的姑娘，谦逊又怡人，

风度绰约，我渴望你能使我快乐、整洁、有爱心。

五月的夜莺没有你唱得动听，

我将全心全意万分幸福地热爱我的情人，棕发姑娘。

你俘虏了我的生命，

我叹息着请求你的怜悯。

经文歌一般有三个声部，如《漂亮的姑娘——我憔悴——吾主》这首歌。以上是第三声部，闲聊式地描述了一位少女的动人之处，第二声部则是爱慕少女的青年绝望的怨曲：

我憔悴，害了相思病，

我宁愿死于相思病而不是别的病，

相思而死太美妙了。

请医治我的相思，

亲爱的朋友，别让我死于爱情！

第一声部也就是固定声部的歌词和旋律来自于圣咏，与第二、第三声部风马牛不相及。

经文歌犹如一面镜子，反映出中世纪行将灭亡时，旧的声乐体系已经分化解体，新的声乐风格正在胎腹中躁动。

复调音乐从布满荆棘的小路上蹒跚起步，很快便进入了阳光灿烂的康庄道，成为得到整个欧洲欢呼的结构完整的艺术。同时，复调音乐也开启了文艺复兴中大型声乐作品的大门。

第五节　世俗歌曲

作为中世纪声乐艺术另一大分支的世俗歌曲，在 11 世纪末开始兴起。这一时期，由于商业的发展和城市的完善，歌曲逐渐冲出宗教寺院和封建城堡的藩篱，进入城镇、集市和乡村。世俗歌曲应时而生。

早在 11 世纪，在一些放荡不羁的僧侣和学生中，最早的世俗歌曲就以手抄本的形式传唱起来。酒、女人和讽刺是歌词的三大主题。歌曲的风格十分犀利，不拘礼节。这些早期的世俗歌曲和宗教歌曲之间的旋律分界线还不十分清晰，但是旋律基本上是新创作的。特别是歌曲的内容出现了离经叛道的倾向，

歌词的语言也不再是基督教的拉丁文，而采用了各地的方言。最能反映中世纪世俗精神特征的，是一种被称之为“英雄业绩尚松”(chanson de geste)的方言歌曲，这是一类史诗性的叙述诗，叙述民族英雄的业绩。最著名的英雄业绩尚松，是一首创作于11 世纪后半叶的法国民族史诗《罗兰之歌》。

12 世纪中叶至 13 世纪末，法国南方的普罗旺斯一带出现了吟唱世俗歌曲和民间歌谣的行吟诗人。这是一个以职业歌手兼乐手为主的阶层，其中也有贵族甚至君主。在这个身份纷杂而情趣相同的圈子里，很多人通常具有作曲家和诗人的“双重身份”。这些行吟诗人从民间歌曲中汲取营养，丰富和激发创作灵感，有的还能自编自演自唱。由一部分行吟诗人和流浪艺人组成的演出群体，采用了“巡回流动演出”的方式，他们带着乐器，背着行囊，赶集般地奔赴一处处盛会、一座座城堡，为那些乐意施舍的施主献艺。在相当多的地区，行吟诗人还成立了行会，建立了提供专业训练的类似现代音乐学院的学校。在冬天的封斋季节，行吟诗人便进入各类音乐学校作“短期进修”，学习新的歌曲及艺术规则。

行吟诗人在歌曲旋律创作方面的贡献是，一反格里哥利圣咏那种散文诗般的松散自由的节奏，尽可能在作品中注入诗歌般的丰富多彩而又明快活泼的节奏。他们确定了六种节奏型，其中包括 3/4 节拍和 6/4 节拍，但一般一首歌曲只有一种节拍。另外，行吟诗人对现代调性的形成也有所贡献，他们抛弃了格里哥利的陈旧调式，引入了♯F 和♯G 等变化音及“伪音”。12 世纪女行吟诗人迪亚伯爵夫人所作的《我要唱》等作品，就大致反映了世俗歌曲在旋律创作上的特点。

这些世俗歌曲在演出形式和歌词内容上，也有新的突破。行吟诗人的歌曲形式结构，相当多姿多彩且新颖巧妙，有情节简

单的叙事歌，也有多个角色的戏剧风格的叙事歌；有哑剧形式，也有“歌伴舞”的形式。歌曲的题材较为广泛，涉及政治、道德、爱情、骑士生活等，还有在歌曲中以辩论形式出现的社会问题。其中，“田园恋歌”是受人喜爱的属于戏剧叙事歌类的一种体裁，大多描写骑士向牧羊女求爱的故事；普罗旺斯爱情歌曲则更多是表现贵族的风流韵事，有的公然渲染色情。

由著名的行吟诗人贝尔纳·德·文塔多恩创作的《我看见云雀扑打着翅膀》，是保存得最完整的一首世俗歌曲，它以情意绵绵的歌词和加上花唱音型的优美旋律，充分体现了那一时期的世俗精神，也代表了世俗歌曲的总体风格：

我看见云雀扑打着翅膀，
欢快地迎着太阳的光辉，
内心欣喜若狂。
上下翩跹，心迷神醉，
啊，对那些人我多么嫉妒，
他们沉浸在欢乐之中。
我无比惊奇，
我的心竟未立刻为情欲消融。
啊，我以为自己多么理解爱情，
但实际对它一无所知。
我苦恋着一位夫人，
她却绝不会同情我的单相思。
我的心和我的一切都被她带走，
还带走她自己和整个世界；
她离我而去，我已一无所有，
空怀向往和满腔眷恋。

当时最著名的行吟诗人首推亚当·勒伯，他以曾在宫廷中演

出田园恋歌类型的戏剧叙事歌而名噪一时，主要代表人物还有马卡博鲁、莫塞、柯兰以及瓦尔纳的君主尚帕涅等。

15世纪在德国的同业行会中，产生了以城市中产阶级为主体的名歌手行会。他们自诩是行吟诗人的继承者。民歌手有严格的行规，每周活动一次；有明晰的等级，最高级别称“师傅”(一般是新旋律的创作者)，以下依次是“诗人”(为旧旋律配新词者)、“歌手”、“学友”，最低等级是“学生”。民歌手不再各地漫游，而是在城市定期举行演唱会，评选优秀歌手。歌曲的演唱既有宗教歌曲节奏缓慢的风格，也有行吟诗人随意“加花”的特点。瓦格纳的歌剧《纽伦堡的名歌手》就描写了他们的生活风情。虽然名歌手的曲目中不乏优秀之作，但因受音乐创作的清规戒律的影响，与行吟诗人相比则显得生硬，缺乏活力。

应该指出的是，中世纪声乐艺术中的两大分支——宗教歌曲和世俗歌曲，并不是此消彼长，相互排斥的。在严肃的宗教歌曲长时期潜移默化的影响下，世俗歌曲在凸现其民众性、风俗性、情趣性特点的同时，接受了宗教歌曲高雅的一面；而宗教歌曲也从世俗歌曲中丰富了音乐创作的语言和节奏，推动了自身的发展。宗教歌曲和世俗歌曲好比两条并行的河流，时而各自奔腾，时而交汇一处，当我们在它们的下游舀起一瓢河水，喝到的已是一种复合的口味了。

经过漫长的中世纪，欧洲声乐艺术进入了一个史无前例的光辉时代——文艺复兴时期。

第三章　文艺复兴时期的声乐艺术

意大利诗人但丁《神曲》的诞生，标志着欧洲文艺复兴运动开启了帷幕。14 至 16 世纪席卷全欧的文艺复兴运动，高举人文主义思想的旗帜，坚持反封建、反教会的主题，对欧洲音乐的发展产生了巨大的推动作用。声乐艺术开始向近代过渡。

当文艺复兴运动首先在经济、文学、美术、建筑等领域取得辉煌战绩后，16 世纪以意大利为起点，音乐艺术也接受了这一运动的洗礼。文艺复兴运动使音乐终于挣脱了宗教神权的千年羁绊，从而迈入了独立的世俗音乐的历史进程。

声乐艺术作为以往最主要和最广泛的音乐形态，是文艺复兴运动最大和最直接的收益者。声乐艺术取得的最显赫的成就是，实现了声乐艺术与宗教的分离，声乐趋向世俗化、人民化。人文主义思想如春雨润浸了声乐这块板结的土地，并使之开花结果。

这一时期，声乐艺术取得了七大成就：

一、随着世俗音乐的飙起，以抒情歌曲为主的声乐作品极大地丰富了声乐体裁，并第一次占据了声乐曲库的首席，以往宗教歌曲占绝对优势的局面被打破。

二、复调音乐的发展和完善，使主调音乐应运而生，重唱与

大型合唱的多声部音乐进入辉煌时期,声乐品种由单一走向多元。

三、作为人文主义思想的一个重大成果,音乐与文学结成联盟,作曲家开始依据歌词的意义而不是套用现成的曲调去创作歌曲。

四、声乐与歌剧开始分离,歌剧的兴起是文艺复兴的一个重大成果,对以后欧洲歌剧的发展具有深远的影响。

五、作为历史的一种进步,器乐摆脱了从属于声乐的附庸地位,开始独立登上乐坛,这就迫使声乐加快确立与完善自身的更为清晰准确的概念。

六、在这一需要巨人也出现了巨人的时代,涌现出大批杰出的专业歌唱家和音乐家。

七、在这些专业歌唱家和音乐家的推动下,出现了以创立民族特色、普及声乐艺术为己任的各种声乐流派和歌唱组织。

文艺复兴时期特别是16世纪,无疑是声乐发展史上一个具有革命性意义的、取得史无前例成就的重要里程碑。

第一节　14世纪的法国、意大利的声乐

14世纪是文艺复兴运动的初期或是文艺复兴前的过渡期。这一时期,人文主义思想开始萌芽,声乐艺术的发展趋势虽然仍处于由宗教歌曲向世俗歌曲转变的渐进过程,但这一进程显然加快了步伐。

14世纪上半叶,法国作曲家菲利普·德·维特里主教发表了题为《新艺术》的音乐论著。新艺术实质上就是新音乐。虽然这是一部论述作曲法的专著,但它的产生与世俗音乐和声乐有着十分紧密的关系。由于《新艺术》中的观点和方法代表了当时流

行的较新的音乐思想，因此，几乎所有激进的音乐家都称自己是“新艺术”派，甚至有的还借用“新艺术”一词，试图在创作上打开一条新路。最后，“新艺术”就成为这一时期包括声乐在内的音乐艺术的代名词。从时间段上看，新艺术主要是指 14 至 15 世纪也就是文艺复兴运动初期的法国与意大利的音乐艺术；从内容上看，它是复调音乐在新时期的发展和革新；从数量上看，这一时期创作的新艺术派的世俗歌曲大大多于宗教歌曲，即使是仍用于宗教仪式的歌曲(如经文歌)也已逐步世俗化了。

14 世纪的世俗歌曲已十分活跃，它们既是对行吟诗人歌曲的继承和发展，更表现了新的题材和情感，反映和迎合了市民的情趣，生活气息日渐浓郁。世俗歌曲成为市民在家庭、集会、聚会中的主要娱乐形式。在这一时期，声乐作品的题材和篇幅都大大扩展了，旋律更富于个性，和声的意识与运用更加自觉，多声部的声乐作品逐渐增多，甚至出现了四重唱、五重唱。与此同时，音乐理论和器乐也得到长足的发展。

在欧洲的音乐中心巴黎和佛罗伦萨，世俗歌曲的创作与演唱蔚然成风，涌现出一批杰出的音乐家。

纪尧姆·德·马肖 (Machaut Guillaumr de 约 1300—1377 年)，是法国最重要的新艺术作曲家。马肖曾接受神职教育，担任过圣职。马肖倡导用灵感去创作，这一主张成为新艺术即新音乐的创作原则。他写了 33 首叙事歌曲、23 首经文歌和一部四声部弥撒曲，还创作了一些轮唱曲。此外，他还写了许多器乐曲。

马肖的单声部歌曲继承了法国北部行吟诗人的传统。这类作品被称之为“维勒莱”。他的特点是 Abba 模式，其中 A 代表叠歌，b 代表诗节的第一部分，这一部分是重复的，a 所用的旋律同 A，代表诗节的最后部分。马肖在创作了许多单声部歌曲外，

还写了几十首复调维勒莱、回旋诗、叙事歌，在这些作品中明显地显露了新艺术的倾向，使他的声乐作品与古代社会的歌曲有着迥然不同的风格。这种风格突出地表现在感情的投入和描绘上，独唱声部通过精雕细琢而富于变化的旋律，抒发了真挚的情感。对此，马肖认为真正的歌和诗只能出自内心，“谁要是不动感情，他的作品和歌唱就是虚伪的”。

马肖的叙事歌有二、三、四声部的，还有人声与乐器的不同组合。他的典型组合是男高音独唱或二重唱加两个下方的器乐声部。有两个人声声部并且各有其词的，被称为二重叙事歌。《当特修斯——我不急于想》是马肖的一部代表作。这是一首四声部二重叙事歌。马肖选了佩恩的一首诗作为第一段歌词，自己写了另一首诗由第二个旋律声部唱，两者之间仿佛是在友好地交谈。两个声乐声部音域相同，旋律素材互换使用，两个声部的叠歌也相同：“自从见到我的意中人，我不要再看别人。”这首歌的词曲都典型地体现了马肖的创作风格。

马肖以后的14世纪晚期的法国声乐作品，主要有独唱的叙事歌、维勒莱等。歌词大都由作曲家自行创作，绝大多数为情歌，不少作品旋律玲珑剔透，和声色彩细腻，歌曲优雅精致，是最上乘的贵族艺术的精品。

这一时期法国的经文歌仍然是一种特殊的体裁，但主要已不再为宗教服务，而具有了更多的政治和仪典的功能。一些新的声乐体裁开始脱颖而出。

14世纪意大利的音乐中心是佛罗伦萨，以及位于半岛北部和中部的博洛尼亚、帕多瓦、摩德、米兰、佩鲁加等地。这些地方文化生活相当活跃，这为声乐的发展创造了良好的外部环境。在佛罗伦萨诞生的卜伽丘在文学巨著《十日谈》中，生动描述了在意大利社会生活中几乎无所不在的音乐活动，而在这些音乐

活动中，歌唱是必不可少的。

以佛罗伦萨为代表的意大利声乐，显然受到了法国新艺术思想的影响，创立了以复调音乐为主的音乐体系。在歌曲创作中常采用猎歌、牧歌、舞蹈歌等体裁。

意大利猎歌在14世纪中叶进入繁荣期。这种新的体裁实际上在很大程度上受到法国猎歌的影响，但又有创新。由于当时采用轮唱方式的“卡农”(一种旋律模仿的复调创作方式)，是一种十分流行且很受欢迎的方式，因此，意大利的猎歌和法国猎歌一样，也采用了“卡农”风格演唱，但通常还加入了法国猎歌中没有的自由的器乐声部。意大利猎歌一般使用同度轮唱形式，两声部一唱一答，中间没有反复。猎歌主要描写狩猎场面，词曲都生动形象地展现出追捕野兽的情景。此外也常常反映其它较为热烈和庞大的场面，如喧闹的集市、战争场面、采花的少女、钓鱼场景等。细节的描写是猎歌的特点之一，叫喊声、讲价声、对话声、号角声、鸟鸣声等，都能一一表现出来，有时还辅以回声的效果，使歌曲无拘无束、妙趣横生。由于猎歌的题材较为广泛，它实际上已成为某一类歌曲的总称。

牧歌，是当时人们最喜爱的歌曲体裁。牧歌一般为二声部，但也有三声部的，低声部用乐器伴奏。牧歌的篇幅较长，像是加长了的歌谣，内容多为田园诗、爱情诗或讽刺诗，取材于神话故事和寓言故事。牧歌的旋律优美舒展，风格清新诙谐，具有很强的抒情性。在创作手法上，牧歌的织体比经文歌简单素朴，结构一般为曲身和曲尾两部分，高音部是独立的旋律部分，低音部成为高音部的和声基础，在结束的地方常采用装饰性的花唱经过句。

舞蹈歌的盛行要比猎歌和牧歌晚，它实际上是一种原先为舞蹈伴唱的复调巴拉塔，具有法国叙事歌的风格。

14世纪意大利最著名和最具影响的作曲家是弗朗西斯科·朗迪尼(Landinl Francesco 约1325—1397年)。朗迪尼童年因患天花而双目失明,但这没有阻碍他成为一位博学多才的杰出的音乐家。他的音乐天赋与演奏乐器的精湛技巧,几乎到了神话般的境界,因而深受人们的敬仰。朗迪尼一生从未给宗教歌词谱过曲,现存的作品有130多首二声部或三声部的舞蹈歌(巴拉塔)、10首牧歌和1首猎歌。朗迪尼的歌曲不仅声乐旋律华美绚丽,而且配有悦耳迷人的和弦。

这一时期的意大利歌曲,已十分注意和声的运用,突出旋律的优美,强调感情的作用,这说明作曲家在创作时,已经有意识地考虑到作品如何能更全面地发挥歌唱家的优势,更充分地展现歌唱家的才能。

值得一提的是,14世纪的欧洲歌曲创作中有一种被称之为"演唱演奏"的方式。一个声部没有歌词,并不等于就是用乐器演奏的,因为在另一个版本中很可能又附有歌词;同样,有歌词的乐谱,也不一定非用声乐演唱。在马肖的叙事歌和朗迪尼的舞蹈歌(巴拉塔)中,固定声部主要是作为器乐声部来构思的;对应声部是为了表现和声音响,但往往适于演唱,配有歌词;最高声部则永远是声乐的,一般都非常华丽,但又可用器乐演奏。在部分旋律中,常常有人声和乐器交叉出现的情况,如一首牧歌的开始或结尾的花唱部分,可能用乐器演奏,而其他部分则用人声。

第二节　15世纪英国和勃艮第地区的声乐

欧洲进入15世纪后,法国和意大利的声乐没有什么惊世骇俗的成就,处于相对平稳的发展期。而与此相反,英国的声乐艺

术却异军突起,为声乐发展史添上了浓墨重彩的一笔。

以往的英国声乐和欧洲大陆的声乐相比,更倾向于抽象理论的研究,声乐实践的成果微不足道。然而,令人欣慰的是,英国和北欧国家的声乐从来就与民间音乐息息相关,英国与欧洲大陆在声乐艺术上的交流和相互影响也不曾中断过。特别是15世纪前叶,大量的英国作品抄本流向欧洲大陆,英国声乐的典型风格以其“神奇的魅力”使欧洲大陆为之激动,并产生了重大影响。一首作于15世纪中叶的名为《女中佼佼者》的法国诗歌,曾对此作了形象生动而充满激情地描写:

塔皮西厄、卡门、赛萨里,
不久之前唱得如此动听,
轰动了整个巴黎,
震惊了所有的听众。
…… ……
她们有了新的唱法,
使得音乐谐和浑然一体,
无论是强声还是弱声,
无论是用假声、休止,还是换音区,
她们吸取英国音乐的特点,
追随着邓斯泰布尔,
一种神奇的魅力,
使她们的音乐欢快活泼,美伦美奂。

这里提到的邓斯泰布尔,就是15世纪英国著名的音乐大师。

约翰·邓斯泰布尔(Dunstable John 约1390—1453年),是英国具有新音乐风格的复调乐派创始人与代表作家。在流传至今的70多首作品中,约一半以上是声乐曲。邓斯泰布尔的作品主

要采取复调类型的手法，注重创作优美清晰的旋律，特别突出高声部的华丽线条和装饰色彩，并能根据歌词的内容决定曲式的轮廓。邓斯泰布尔数量最多的作品是用新音乐风格创作的经文歌，如《你多么美妙》《欢呼天国的美好》等。这些经文歌既是等节奏型结构的典范，又具有感人肺腑的旋律，体现出英国人对丰满充实的音响的偏爱。同样，他的世俗歌曲如《美丽的玫瑰》《我亲爱的》等，旋律抒情而富有表现力，和声轮廓清晰，反映了英国音乐的特色风格。

15 世纪在英国盛行的还有两种声乐体裁，一种是“圣诞颂歌”，原是有独唱与合唱的单声部舞蹈歌曲，后定型为具有通俗风格的宗教歌。虽然圣诞颂歌并非民歌，但它的旋律清新，节拍活泼，是典型的英国通俗类歌曲；另一种是同样具有英国特色的“许愿交替圣歌”，多是吟咏圣母玛利亚的宗教歌曲，特点是复调配乐精美，音响丰富，不同人声组交替出现等。

在 15 世纪，经文歌也发生了变化，经过长期的风格演变，经文歌中保守的形式逐渐淡出乐坛，并趋向消亡，至此，经文歌的涵义几乎包括了用新音乐风格写成的教仪歌曲甚至世俗歌曲的任何复调作品。

15 世纪中叶，在欧洲大陆北部地区的法国勃艮第公爵的势力范围内，歌唱活动十分活跃。这在很大程度上归功于勃艮第公爵们对音乐艺术的重视与支持。15 世纪大多数的北方作曲家不仅与勃艮第宫廷有着千丝万缕的联系，而且受到公爵们的庇护与赞助。

勃艮第的音乐活动主要是小教堂里的歌咏活动。14 世纪末至 15 世纪初，欧洲各地的教皇、国王纷纷建立起配有精良音乐设施的小教堂，并以高薪争相聘用著名歌唱家、作曲家为时髦。对此，当时有人评论说，荣誉和钱财的报酬之高，足以刺激

天才的产生。勃艮第的历代公爵都有属于自己的小教堂，通常供养着由几十名歌唱家、演奏家和作曲家组成的演出班子，既为教堂典仪歌唱，也为宫廷的其他娱乐活动提供服务。由于公爵们广揽人才，法国、意大利、德国、葡萄牙等不同国籍的音乐家纷至沓来，形成了有趣的艺术交流与人才流动的现象；一方面由于勃艮第宫廷的威望和音乐成就，使得其他国家的音乐家趋之若鹜，这使勃艮第的世界性开放气氛十分浓郁，音乐风格和声乐体裁趋向国际化；另一方面各国宫廷纷纷效仿，鼓励和褒奖各类音乐人才，一些在利益驱动下离开勃艮第另谋高就的音乐家，又把那里的声乐艺术带到新的地方，影响和促进了各国声乐艺术的发展与繁荣。

勃艮第时期的主要声乐作品，包括弥撒曲、圣母颂歌、经文歌和法语歌词的世俗尚松。

勃艮第时期的主要作曲家是纪尧姆·迪费(Dufay Guillaume1400? —1474 年)，他是意大利人，幼年就是教堂唱诗班的歌童，后来受过相当良好的教育，一生的大部分时间生活在勃艮第地区，担任过那里教堂歌咏队的歌手、指挥和唱诗班的指导，并出任过教堂的要职。迪费是教堂音乐和世俗歌曲的大师，创作生涯长达 50 多年，写了大量的弥撒曲和经文歌。在这类歌曲中，他的复调构思逐渐成熟和复杂，超越了对位法的限制，方法多变，十分强调各声部的平均发展。他晚期创作的四声部定旋律弥撒曲，体现了他独有的学识渊博的特征，并形成了自己的音乐风格。在他的叙事曲、回旋曲等世俗歌曲中，喜欢用三声部的复调，讲究旋律的华美，特别是高声部，与歌曲的内容和感情紧密结合，便于歌唱家发挥自身的长处。《苏醒吧，高兴吧！》是迪费于 1423 年为马拉泰斯塔与教皇马丁五世的侄女的婚礼而作的一首叙事歌，歌曲华丽贵美，在向新郎发出的欢呼“尊贵的

查理”一句，配以带延长记号的大块和弦，在唱到马拉泰斯塔这个名字时，使用了一连串欢快的三连音，是一首典型的展现高声部实力的歌曲。迪费的代表歌曲还有专为佛罗伦萨大教堂穹顶落成仪式而作的《最近玫瑰开放》以及《再见，拉努瓦的美酒》《脸色苍白》、根据在民众中广而流传的《武装的人》一歌创作的弥撒曲等。

勃艮第时期另一位著名的作曲家是吉尔·班殊瓦(Binchois Gilles 约 1400—1460 年)，他十分擅长歌曲创作，是杰出的尚松大师，作品以表达绵绵幽思和讲究旋律美丽与音色优美见长。代表歌曲有《多么温柔的眼睛》《渐渐苏醒》《忧愁的欢乐和高兴的痛苦》等。他的歌曲展现了文艺复兴初期，人们幻想一种精神解脱的内心世界。

第三节　尼德兰时代的声乐

15 世纪以后，欧洲进入了尼德兰音乐时代，这是欧洲音乐史上一个十分重要的时期。这一时期形成的尼德兰乐派，曾延续了几个世纪，对复调音乐的最终形成起到了巨大的作用，对欧洲音乐的发展以及对海顿、巴赫、贝多芬、勃拉姆斯、李斯特等音乐大师，都产生过重要与广泛的影响。

尼德兰乐派的鼎盛时期是 15 世纪初至 16 世纪中叶。尼德兰位置相当于现在的荷兰、比利时、卢森堡和法国东北部地区，是欧洲第一个成功地进行了资产阶级革命的国家。形成尼德兰音乐时代的历史原因在于，尼德兰具有当时欧洲先进的自由城市文化，资本主义因素逐渐形成。而直接原因却与美术相关。由于文艺复兴运动中人文主义思想的影响，尼德兰的美术创造了表现人们日常生活的风俗画和写实风格的风景画，形成了独

立的画派。这一画风的改变，波及到文化艺术的其他领域，也孕育产生了尼德兰时代的音乐。

虽然尼德兰时代的最大贡献是把复调音乐的创作推向了高峰，但是，历来作为音乐艺术中应用最广、成果最丰的声乐，却没有丝毫的失落感和滞后感。相反，在这一时期，声乐走上了职业专业化、演唱技巧化、组织多元化的立体发展之路。

尼德兰时代声乐发展的特点之一，是歌曲的词、曲作者开始分工，作曲成为一个专门的职业。不论在中世纪，还是古代社会，一首创作歌曲的词曲作者大都是一个人，歌曲的作者既是诗人又是作曲家，有的还兼歌唱家。文学与音乐这种兼容性，是由当时社会与文学艺术的发展状况所决定的。随着社会的进步，城市文化得到有力的推动。到了尼德兰时代，音乐的创作水平与技巧已经发展到了高度专业化的程度。特别是在文艺复兴思潮的影响下，不论是贵族僧侣，还是城市平民，不管出于何种动机，都热衷于以各种形式从事或支持音乐事业，鼓励和资助歌唱活动，这就促使音乐，特别是声乐进行更为细致的社会化再分工。就像器乐艺术已经通过组建专门乐队而走上与声乐并驾齐驱的独立进程一样，声乐艺术中词曲作者的分离，不仅是合理的，而且是必然的。在尼德兰时代，许多音乐家开始尝试一种专业作曲家的生活，这在很大程度上表现为他们既是为艺术而创作，更是在为谋生而工作。

尼德兰时代声乐发展的特点之二，是出现了大批专业的歌唱家或歌手，演唱技巧得到重视并达到相当精彩的水平。由于声乐艺术自身发展的需要，再加上执政者和教会的推波助澜，尼德兰时代已出现了一大批享有盛名的歌手，其中包括一些才华横溢的歌唱家，甚至还有著名的作曲家，如海因里希·伊萨克、若斯坎·德·普雷、约翰内斯·玛蒂尼、加斯帕·范·韦尔贝克、卢瓦赛

·孔佩尔等。这些歌唱家中很多人在教皇圣乐团供职,或在贵族组织的音乐班子及赞助中心里工作。他们接受各地的邀请,四处进行声乐演唱活动,不论是男演员,还是女演员,个个声音悦耳动听,技巧高超娴熟,演唱激动人心,深受各阶层人士的欢迎。

尼德兰时代声乐发展的特点之三,是出现了多层面、多系统的歌唱组织和音乐团体,真正意义上的合唱成为尼德兰时代声乐艺术的显著标志。尼德兰的歌唱组织主要是教堂唱诗班和宫廷合唱团,如康布雷的唱诗班、罗马教皇的唱诗班、菲利普(善人)和查理(大勇)公爵组织的唱诗班,都是当时具有较大影响的典型的合唱团体。这些唱诗班的人数大约一、二十人,由具备很高音乐素养的教师或歌唱家执教,成员一般都训练有素,富于歌唱经验。尼德兰时代的合唱曲目大多数是无伴奏的,即使有器乐的部分,也只是演奏人声空缺的声部。其基本题材都与宗教相关。形式主要有两种:一是轮唱,第二声部与第一声部的旋律相同;二是四重唱或五重唱。这些歌曲的创作手法类似数学公式,缺乏个性和表现力,最适用于在宗教典仪上演唱。只是到后来,经过法国和意大利的音乐家的加工改造,合唱曲才逐渐融入了叙事与抒情的成分。

需要提到的是,由于声乐艺术特别是合唱艺术的发展需求,音乐印刷术应运而生。以往的歌谱是手抄本,一般由音乐组织汇编成册,供演唱使用,精美豪华的手抄本还是馈赠的最佳礼品。但手抄本不仅成本高、耗时长,而且舛误较多。15 世纪中叶,在意大利开始出现了谱表、音符和歌词分次完成的活字印刷术。16 世纪初,在伦敦首先出现了一次完成的印刷法,并很快普及到欧洲各国。当时重唱或合唱的音乐出版物,大多是分谱形式,一般是长方形开本,主要供家庭或集会使用,在教堂演唱仍采用大型手抄本。音乐印刷术的问世具有重要的意义,它加

快了音乐的普及进度,并使更多的音乐作品得以保存和流传。

尼德兰时代是一个音乐人才辈出的时代,在其鼎盛期涌现出了以奥克冈、若斯坎等为代表的一大批杰出的北方音乐家。他们在声乐作品上的成就与他们本人在欧洲音乐史上的影响一样非同凡响。

约翰内斯·奥克冈(Ockeghem Jo- hannes 1430—1495 年),曾任安特卫普大教堂的歌手和国王唱诗班的指挥,并担任过圣职。他虽然不是一位高产作家,但作为复调音乐的大师,在当时名重一时,并培养了许多一流的作曲家,被誉为"近年来重新发现音乐的第一人"。奥克冈创作了大约 13 首弥撒曲、10 首经文歌和 20 多首尚松。奥克冈的歌曲创作偏重于讲求复调技巧,注重旋律的发展,追求新奇的花样,带有叛逆性、游戏性的效果。这也正是当时十分流行的创作风格。

若斯坎·德·普雷(Josquin després 约 1440—1521 年),同奥克冈相似,他也担任过唱诗班的歌手和指挥,并出任过费拉拉宫廷教堂历史上薪俸最高的乐正,后在康德大教堂担任司铎,直至去世。若斯坎多年生活在意大利,耳濡目染了文艺复兴运动的全盛时期,许多伟大艺术家的精神及作品对他产生过重要的影响,使他成为文艺复兴时期最伟大的音乐家。在当时,若斯坎便赢得了"当代最优秀作曲家"、"音乐之父"的盛誉,德国宗教改革运动领导人马丁·路德称他为"音符的主人","音符必须按他的意志行事,而其他音乐家则必须按音符的意志行事",更有人把他对音乐所作的贡献,与米开朗琪罗对建筑和绘画艺术所作的贡献相提并论。若斯坎所作的约 200 首作品中,最多的是经文歌和尚松,结构多为三声部或六声部,其中有一些是实际上属于器乐曲的无词歌。

若斯坎作品的典型风格,一言以蔽之就是既包容了传统,又

体现了时代。

首先，若斯坎继承和发展了迪费的乐风，使精巧玄妙的复调技法与质朴和谐的音乐旋律相结合，用以表达人们丰富的情感和多彩的生活。这在很大程度上修正了复调乐派重炫耀技巧、轻思想内涵的倾向，而凸现了作品诗意般的灵感。

其次，若斯坎注重表现歌词的思想性。当时的一位学者奎克尔贝格对此评论说：包括若斯坎在内的尼德兰音乐家的作品，"使音乐符合歌词的含义，表现每一种不同感情的力量，使歌词所描绘的内容栩栩如生，好像真实地出现在我们眼前"。在若斯坎的许多声乐作品特别是经文歌中，这种意识具体表现为坚持正确表达歌词的重音，采取戏剧性的旋律等，在《我儿押沙龙》《耶和华作王》等作品中，都进行了大胆地实践，这实际上是人文主义思想在歌曲创作上的反映。

再次，若斯坎善于在作品中采用和声与对位法相结合的手法，作到织体明晰，素材创新，从而产生变化多端、乐趣无穷的效果。这在他的模仿弥撒曲的一类作品中应用得最为明显和恰到好处。

在尼德兰时代，还有一些知名的作曲家，为声乐艺术做出过不同的贡献。

雅各布·奥布雷赫特（Hobrecht Jacob1450—1505 年），他先后出任过圣母会唱诗班指导、康布雷大教堂唱诗班儿童教师、布鲁日圣多纳蒂安教堂副乐监等职。奥布雷赫特与奥克冈过度追求和炫耀复调技巧的风格相反，善于汲取世俗歌曲和格里哥利圣咏的精华，但在借用旋律时又加以多种花样的改造。他所作的弥撒曲、经文歌、尚松及荷兰文歌曲，大都主题鲜明、结构明晰，在调式的应用上也比较灵活。

海因里希·伊萨克（lsaac Heinrich 约 1450—1517 年），他出

生在尼德兰，但一生中的大部分时光在佛罗伦萨度过，曾担任宫廷作曲家。伊萨克的创作特点是作品风格的国际化与作品题材的多样化。伊萨克对西欧各音乐发达国家的作品，做到了博采众长、取精用弘，他创作了大量的法文、意大利文和德文的歌曲，这使他成为同时代中最具国际特色的作曲家。值得一提的是，伊萨克除了圣乐作品外，还作了许多专为节庆游行和狂欢节演唱的歌曲。在佛罗伦萨的狂欢节(一般为两次，分别在大斋节前和圣约翰节间)和喜庆游行中，伊萨克创作的具有德国流行歌曲风格或意大利主调音乐色彩的狂欢节歌曲被广泛传唱。有趣的是，伊萨克还可能涉足了广告歌曲，在游行的彩车上，被雇佣的歌手眉飞色舞地演唱某一行业的广告歌，在一首据传是伊萨克所作的《来吧，先生们》的广告歌表演中，就歌唱了文士(相当于现在的秘书)的服务质量。

让·穆东(Mouton Jean1459—1522 年)，是一位法国作曲家，曾长期在宫廷教堂中服务。穆东仿效若斯坎的创作风格，所作的声乐作品具有线条流畅从容、旋律清澈妩媚，并使用了模仿进入的赋格技术。穆东还是以后出现的威尼斯乐派代表作家阿·维拉尔特的老师。

尼德兰作曲家的尚松被辑集成一本叫做《谐美音乐歌曲100 首(A)》的歌曲集。“谐美音乐”实际上就是复调音乐。这部歌曲集于 1501 年在威尼斯出版，开创了音乐出版物的先河。其中“A”表示第一集，在以后的三、四年里，又先后出版了 B、C 两集。

第四节　宗教改革时期的声乐

16 世纪初，欧洲新兴资产阶级发动了一场大规模的宗教改

革运动，对以罗马教皇为首的天主教会进行了猛烈地抨击，强烈吁求实行宗教改革。德国是这场改革运动的发源地。

1517年，马丁·路德(1483—1546年)在维腾贝格宫廷教堂的门口张贴了著名的《九十五条论纲》，从而揭开了宗教改革运动的序幕。路德反对罗马教廷对各国教会的控制，反对天主教烦杂陈腐的教规教仪，建立了奉行自己纲领的教会。他把音乐改革作为其宗教改革的突破口，倡导音乐要为大众服务，要富于战斗精神，反对继续使用市民难以掌握的拉丁文宗教歌曲，提倡用德语取而代之，由此树立了新教音乐在路德教会的中心地位。宗教改革运动很快超越了教会和神学家的界限，给整个欧洲的社会、经济、科学、文化诸领域带来了全面的繁荣与进步，并对16世纪欧洲音乐形式的变化起到了决定性的作用。

路德本人不仅是一位伟大的宗教改革者，而且是一位对音乐很有爱好、具有一定音乐造诣和技巧的非职业的作曲家。他坚信音乐具有不可替代的教育功能，要求教徒经常参加各类音乐活动。他认为“音乐是受难者最好的慰藉，它陶冶心灵，给人以幸福。必须把这种神圣艺术的教育授予年轻人，因为它能改善人性”。作为音乐爱好者，他非常欣赏尼德兰的复调音乐，特别推崇若斯坎的作品，并亲自领导创作了一种试图替代传统圣咏的新教圣咏，这就是“众赞歌”。

众赞歌是分节歌形式的会众赞美诗，它的素材主要选自四方面：一是根据当时流行的天主教拉丁文赞美诗进行改编；二是根据宗教改革前流行的德语赞美诗进行改编；三是根据世俗歌曲进行改编；四是新创作的赞美诗。从数量上看，相当多的众赞歌是根据以前的宗教歌曲和世俗歌曲改编而成的，如格里哥利圣咏中的《来吧，基督徒的救世主》就改编成为德文的同名众赞歌，并成为最著名的一首新教圣咏；用拉丁文和德文双语演唱的

圣诞赞美诗《在甜蜜的欢乐中》、用德文演唱的复活节歌曲《基督在死亡的镣铐中》等，也都被路德等改编为众赞歌。但众赞歌中也有许多是新创作的，在相当长的一段时间里，由于适合改编的歌曲数量有限，众赞歌供不应求，于是新教作曲家加紧创作新的众赞歌。在16、17世纪，新的众赞歌大量涌现，其中最著名的一首是据传为路德本人所作的《坚固的堡垒》。

众赞歌有几种类型，其中最重要的是"换词歌"。换词歌就是保留原有的旋律，换上全新的歌词，用以表达和诠释新的教义。较为典型的例子：《啊，尘世，我必须离开你》的旋律取材于伊萨克的《因斯布鲁克，我必须离开你》，哈斯勒的《我的平静心情被打乱》则被填上新的歌词。众赞歌还有两种类型，一是"复调众赞歌配乐"，16世纪以前教堂歌曲基本上是无伴奏的，16世纪以后的众赞歌便开始使用管风琴配乐，弹奏所有声部，并从此相沿成习；二是"众赞歌经文歌"，这是一种借取传统旋律进行自由创作，体现作曲家个人意识与态度的众赞歌。

众赞歌的演唱形式是圣咏合唱。众赞歌的作曲家们并不是简单地复制或模拟某种旋律，而是依据新教强调的会众在忏悔或反省的咏唱时要有"个人"意向的精神，从圣咏合唱这一颇具特色的形式中去开发灵感，挖掘动机，用多种手法体现会众疑惑、恐惧、虔诚、希望等不同的个体心情，并采用高超精致的复调技巧，使圣咏合唱达到尽善尽美的境界。因此众赞歌的合唱与缺乏个性的天主教音乐相比，减少了神秘气氛，增加了人性色彩。

宗教改革运动虽然在音乐领域取得了突破性进展，但众赞歌还远没有一统天下。实际上，在许多大教堂仍保留着拉丁文圣咏歌曲，兼有新旧两种不同风格的不伦不类的宗教歌曲随处可见。甚至路德本人也不一概排斥拉丁文圣咏，他认为拉丁文

对青年的教育有着重要的作用。宗教改革运动以后，宗教歌曲形成了两大分支，大部分天主教堂仍基本沿用格里哥利圣咏，而路德教派则继续发展众赞歌，直至100多年后，由巴赫将其推上顶峰。

宗教改革运动时期的主要作曲家有汉斯·哈斯勒、路德维希·森夫尔、托马斯·施托尔策、阿诺德·冯·布吕克、约翰内斯·埃卡德、莱昂哈德·勒希纳、米夏埃尔·普里托里乌斯等，他们开创了路德派众赞歌的音乐风格，并为其发展奠定了基础。1524年出版的4卷众赞歌集，选收了他们的部分作品。

宗教改革运动对欧洲其他国家的音乐也产生了不同的影响。法国的让·加尔文(1509—1564年)作为宗教改革运动的领导人，同路德一样，也对宗教歌曲进行了改革，但其模式与德国大不相同。加尔文对法国宗教歌曲采取了几乎是全盘否定的强硬态度，他下令禁止所有的拉丁文歌曲在教堂或其他宗教典仪上咏唱，并认为那种歌唱能有助于感化和净化会众心灵的说法是无稽之谈。因此，在加尔文教派里能咏唱的只剩下圣经中的大卫诗篇。这些用法文译出的诗篇被改为有格律的韵文，再配以民间曲调或素歌旋律。这些格律诗篇的新歌曲基本是多声部的，既供教堂咏唱，也可以在家庭礼拜时咏唱。与路德教派的歌曲相比，加尔文的格律诗篇更具有温和朴素的特点。

德法两国的新教歌曲对周边国家的影响也是不同的。英国、瑞士较为接近法国的模式，而波希米亚、波兰等国却综合了德法两国的风格。

作为欧洲音乐艺术大国和教廷所在地的意大利，没有出现德法两国新教声乐一边倒的态势。保守的天主教与激进的改革派围绕着教堂歌曲曾发生过多次交锋。面对咄咄逼人的改革大潮，天主教会以攻为守，在改革势力较弱的意大利北方特伦脱召

开了一系列会议，提出了反改革方案。他们以歌词无法理解和听清、乐器太喧嚣、态度不虔诚等为由，猛烈抨击宗教歌曲的世俗化倾向，试图整肃岌岌可危的教会歌咏。根据大多数人认同的一个传说，1564 年的特伦脱会议曾提出了一个实际上是两派妥协的动议：如果有人能作出一首既符合教堂神圣氛围，又使人能听清歌词的作品，使两派都能接受，就可以避免复调音乐被消灭的厄运。为此，帕莱斯特里那以高超的技巧创作了《马塞路斯教皇弥撒曲》，证实复调音乐和宗教教义并没有矛盾，使保守派哑口无言，从而挽救了复调音乐，也保住了宗教歌曲的改革成果。不论这一传说有多大的可信度，但帕莱斯特里那确实是一位享有盛名的杰出作曲家。

乔瓦尼·皮耶路易吉·达·帕莱斯特里那（palestrina, Giovanni Pierluigi da 约 1525—1594 年），生于罗马附近的帕莱斯特里那镇，以地名为名。一生基本上生活在罗马，多次担任唱诗班音乐指导、大教堂音乐总监。因供职于教堂，曾奉命负责修订教堂音乐。帕莱斯特里那是一位高产作家，他的作品绝大部分是圣乐，约有 250 首经文歌、104 首弥撒曲、100 多首世俗牧歌、50 多首宗教牧歌以及大量的礼仪歌曲。

帕莱斯特里那作品的总体风格，体现了当时意大利社会宗教改革与反宗教改革的矛盾。一方面，他创作数量最多的圣乐，成为礼拜歌曲中运用复调音乐最纯正的典范，被誉为教会风格的“尽善尽美之作”；另一方面，他深受尼德兰乐派的影响，追求作品的主调音乐风格，客观上是在循着复调音乐进步的方向前进。他在晚年曾对创作过爱情题材的世俗歌曲感到羞愧痛心，但又在局部的创作实践中坚持汲取新音乐的营养，尝试新的音乐风格。

帕莱斯特里那作品大多是用主调音乐写成的教堂典仪用的

无伴奏合唱,并尽可能地用人声代替器乐。他的作品特点,一是注重演唱时歌词的清晰,有意识地避免因声部过于繁杂而遮盖了歌词;二是合唱不用乐器伴奏,追求和声的明晰匀称,被认为是开创了无伴奏合唱的先河;三是作品风格深情含蓄,富有诗意,结构严谨,乐音明晰,避讳戏剧性的锋芒。

以帕莱斯特里那为代表的一批风格相近的作家,其中包括乔瓦尼·马里亚·纳约诺(约1545—1607年)、托马斯·路易斯·德·维托利亚(1548—1611年)、费利切·阿内廖(1560—1614年)等,形成了在当时和以后相当长的一个时期里有重大影响的罗马乐派。

几乎在罗马乐派形成的同时,意大利东北部名城威尼斯又产生了威尼斯乐派。如果说罗马乐派是一位正襟危坐、谆谆诲人的学者,那么威尼斯乐派就是一个穿着华丽、性格活泼的少女。

16世纪的威尼斯,不仅是意大利仅次于罗马的第二大城市,而且在地缘政治中有其独特的地位。威尼斯建立在离陆地较远的有100多个小岛的泻湖上,在地理上形成了相对封闭的独立城邦,外交上奉行不干涉别国的中立路线,政治上则由当地总督主宰操纵,总督的权威大于教会,或者说足以和教会分庭抗礼。威尼斯的城市精神是享乐主义、崇商主义的,对商业具有广泛的兴趣,而对宗教则相对随意得多。虽然在文艺复兴后期,威尼斯的财富、权利和繁华已开始从昔日的顶峰下滑,但在音乐艺术上依然风姿绰约,成果斐然,名声遐迩,堪称是意大利甚至是整个欧洲的"乐都"。

16世纪下半叶,威尼斯的音乐艺术已进入整个欧洲的先进行列。声乐不仅在音乐活动中居于中心地位,而且与城市的社会政治、文化与日常生活息息相关。在频繁的各种集会、游行、

庆典中，大规模合唱与大编制乐队是不可或缺的，阵势十分庞大，场面非常壮观，气氛相当活跃。与音乐相关的职业和职务，是人们争相追逐的目标，尤其是唱诗班指挥一直是最热门、最抢手的职位。教堂里的管风琴演奏家，必须经过严格考试，并往往由著名作曲家担任。威尼斯音乐与文化的标志物，是建于 11 世纪的具有拜占廷风格的宏伟璀璨的圣马可大教堂，大教堂及其对面的广场，是威尼斯重大庆典的中心。同罗马教堂不同，圣马可大教堂的神职人员和在此供职的音乐家、歌唱家，主要对总督负责，大教堂的音乐事务也由政府官员管理。因此威尼斯乐派和威尼斯的声乐艺术便形成了有别于其他地区的自身特色。

威尼斯乐派的主要成就是首创了由两个合唱队演唱的双重合唱曲，并由在当时演奏水平首屈一指的管风琴伴奏。这些合唱曲一般由两个或两个以上的合唱队演唱，演唱者按高声部和低声部等不同声区分别编组，有时对唱，有时混唱，以管风琴为主的各种乐器加入演奏。威尼斯乐派的作曲家还创作了八声部、十二声部甚至更多声部的大型合唱曲，同时使用四、五个合唱队，不同声部交替出现，演出力量和音响都达到了空前的水平。这些合唱十分讲究演出效果：演唱一开始，合唱队身后圣坛的装饰壁画徐徐移开，展现出光彩夺目的金色浮雕，几个合唱队按不同声部，肃立在不同方位、不同高度的唱坛上，在管风琴宏伟音响的伴奏下，时而相互应答，时而交替演唱，磅礴的气势动人魂魄，富丽的色彩叹为观止。

对威尼斯乐派产生过重大影响的是法国尼德兰作曲家奥兰多·迪·拉索(Orlando di Lasso1532—1594 年)，他童年时因嗓音优美在多个唱诗班任歌童，后在意大利各地生活，并在德国生活过几年，担任过罗马拉特兰大教堂的合唱指挥，在巴伐利亚公爵的教堂任歌手和乐长直至逝世。他曾荣膺教皇和皇帝授予的

"金马刺骑士"与贵族封号。

拉索一生周游列国,受到文艺复兴运动中人文主义思想的影响,也从各地的音乐素材中提炼和丰富了创作灵感。与帕莱斯特里那一样,拉索是宗教改革时期的一位重要的圣曲创作者。不同的是前者是弥撒曲大师,而后者则以创作了1200多首经文歌而著称于世。经文歌在当时已经不是纯粹意义上的宗教歌曲,拉索在经文歌中表达了各种不近相同的情感,既有庄严端正的旋律曲调,也有或忧或喜的鲜明形象,还有富于戏剧性和独创性的音乐语言。拉索属于多才多艺、激情奔放的作家,他创作了大量的牧歌和法国、德国、意大利的歌谣,这些作品描绘了家庭、村庄、街市、自然界的各类形象,具有幽默讽刺的意味。值得一提的是,拉索善于运用音量和音色的变化,完成再现自然界景象的造型效果,如他创作的《回声》,音乐素材取自意大利民间,作品成功地模仿了回声的效果,深受人们的喜爱,并流传至今。毫无疑问,拉索是集时代大成、具有世界性影响的作曲家。

威尼斯乐派虽然在很大程度渊源于拉索的影响,但其实际上的创始人应是阿德里昂·维拉尔特(Willaert Adrian 约1490—1562年)。维拉尔特是尼德兰作曲家,曾从穆东学习音乐,1527年自尼德兰到威尼斯任圣马可大教堂乐长,直至逝世。维拉尔特把尼德兰的复调音乐与威尼斯的当地特色有效地结合在一起,坚持歌词决定音乐的每一方面。在圣马可大教堂担任指挥和创作期间,享有很高的声誉。作为一位创新者,他奠定了双重合唱曲的基石。维拉尔特在威尼斯还训练了许多音乐家,其中的佼佼者是安·加卜利埃里和他的侄子乔·加卜利埃里,他们都是威尼斯乐派的重要的作曲家。

第五节 16 世纪民族民间风格的声乐

文艺复兴运动后期的 16 世纪的欧洲，是声乐艺术百花盛开的春天。当尼德兰乐派、罗马乐派、威尼斯乐派群芳争艳时，以法国新尚松(歌谣曲)和意大利牧歌为代表的具有民族民间风格的歌曲，成为 16 世纪声乐花园里一簇令人赏心悦目的奇葩。

如果说尼德兰乐派具有使用国际音乐语言的倾向，那么这种乐汇实际上是植根于各个国家丰富多彩而底蕴深厚的民族民间音乐的沃土之中的。与深奥高雅的艺术相比，民族民间风格的歌曲更具表现力，也更有生命力。

16 世纪欧洲歌坛出现了一种新趋势，这就是民族民间风格歌曲的兴起。

新尚松，也就是歌谣曲，是 16 世纪法国最具特点和最兴盛的歌曲体裁。这些新尚松的歌词都是法文的，曲调具有鲜明的民族特色。与 14 世纪的法国尚松相比，16 世纪的新尚松有两大显著的特点：一是内容更加具体，形象更加鲜明。新尚松的题材十分广泛，包罗万象，几乎涉及了社会生活与大自然的各个领域，不论是爱情、民俗、集市、战争，还是自然景象，都力求具体地反映生活，细致地描绘场景，使歌曲形象立体鲜明，栩栩如生。二是曲调更加具象，造型更加生动。新尚松的音乐创作立足于歌词，服务于歌词，不再固守复调音乐创作的旧模式，而是冲出抽象音乐语言的窠臼，曲调大多是主要旋律在最高声部、节拍为两拍的主调音乐，旋律轻松快速，节奏鲜明强烈，并成功地开发了绘声与造型的音响功能，创造出生动感人、形象新颖的新乐汇。

最著名的法国新尚松作家是克莱芒·雅内坎(Janequin

Clement 约 1485—1558 年),他一生大多数时间生活在波尔多、里昂和巴黎,早年在圣母院受过音乐教育,当过文书,后分别担任过一些教堂的童声合唱团和唱诗班指挥。他曾以《歌唱、钟声、号角》一歌,获得弗朗西斯一世皇帝授予的"皇家歌手"称号。雅内坎的作品大多是以描写日常生活风俗为主的多声部歌曲,以描绘性尚松最有特色。由于他在题材选择上的大胆创新,大大丰富了复调音乐的表现力。雅内坎最著名的作品是四声部合唱曲《战争(Laguerre)》,对马里尼亚诺战争及战地生活作了绘声绘色的描绘,这首歌曲成为以后大量涌现的战争题材歌曲的鼻祖;《鸟鸣》一歌采用了声音颤音的手法,细腻生动地模拟了鸟儿鸣啭;在《云雀》《夜莺》《饶舌的妇人》《狩猎》《巴黎的闹市》等歌中,充分展现了他富于独创性和想象力的才华与高超的创作技巧。

16 世纪意大利最重要的歌曲体裁是牧歌。这一时期的牧歌通常是根据一些知名诗人的短诗谱成的歌曲,题材相当宽泛,不仅是指狭义上的"放牧之歌"。因此,它与 14 世纪的牧歌除了名称相同外,并无直接的传承关系。16 世纪意大利牧歌的题材常常是以爱情和表达不同情感为主题的,背景一般选自田园诗,歌词以单段为多,优美抒情,格调高雅,感情充沛,韵律自由,多采用描绘性和象征性的手法,具有很强的表现力,并带有感伤的色彩。前期的牧歌一般是多声部的合唱,后期出现了独唱和重唱的形式。其音乐风格受牧歌的前身—15 世纪的弗罗托拉的影响,或用复调或用主调,织体多样而清晰,突出和声效果。最重要的是音乐创作能够与诗歌的内容相吻合,并力求把歌词的情感与意境出色地传达给听众。牧歌是一种室内声乐,通常在高层次的社交场合演唱。特别是在文学艺术团体的集会、王室组织的消遣活动和舞台演出中,牧歌是必唱之歌。牧歌作品浩

如烟海,仅在1530至1600年,就出版或再版了约2000集(卷)。在一定意义上说,是牧歌把意大利送上了欧洲音乐中心的"王位"。早期的牧歌作曲家有贝纳多·皮萨诺(1490—1548年)、菲力普·韦尔德洛(约1480—1545年)、科斯坦佐·费斯塔(约1490—1545年)和维拉尔特等人。而另一些作曲家显然在牧歌创作中具有更大的影响和更多的特色。

奇普里阿诺·德·罗勒(Rore Cipriano de1516—1565年),意大利牧歌的主要作曲家之一。他的作品特点是,几乎每一个音乐细节都能生动地反映出诗歌的思想与感情,绘声绘色和恰如其分地塑造了宁静、痛苦、纷乱、忧郁、悲伤等诸多的音乐形象,并在音乐创作上体现了革新的精神。可以认为,德·罗勒的风格对16世纪后半叶的牧歌创作产生了重要的影响。

卢卡·马伦齐奥(Marenzio Luca1553—1599年),意大利最著名的牧歌作曲家之一。他与杰苏阿尔多、蒙泰威尔第被称为牧歌创作的"三驾马车"。马伦齐奥的作品优雅精致,具有超人的艺术才华和高深的技术造诣,被誉为"优雅的天鹅"、"优美曲调和完美创造的典范"。马伦齐奥擅长表现对立的、变化的、惟妙的情感,精心刻划行进中的或静止的人物细节,其风格对当时的许多牧歌作曲家都有重大影响。马伦齐奥最著名的牧歌,是一首为彼特拉克十四行诗谱曲的《独自沉思》,歌中表现"我独自一人沉思着,用从容徐缓的步伐,丈量荒芜的田野",马伦齐奥用不同的音乐语言,生动形象地描绘了诗人的目光、各种不同地形的细节、流淌的河水以及从漫步到狂奔等情景,音乐感情细腻,和声精美,对位娴熟,是牧歌中的上乘之作。

卡洛·杰苏阿尔多(Gesualdo Carlo约1561—1613年),意大利最著名的牧歌作曲家之一。杰苏阿尔多是一个特殊的人物,他不仅是作曲家,而且是维诺萨亲王,由于杀死不贞的妻子而匿

名专事音乐创作。杰苏阿尔多创作的约150首牧歌,感情强烈,个性突出,表现力极强,较多反映苦闷、绝望、祈求的情绪。与歌词相对应,在曲调上经常使用尖锐的和声对比、突然转换到远关系调、引入不协和音、自由变换拍节等大胆新奇的手法,特别是在半音运用上达到了高峰,形成了自己独特的创作风格。

克劳迪奥·蒙泰威尔第(Monteverdi Claudio1567—1643年),意大利牧歌重要的作曲家之一,担任圣马可大教堂乐长长达30年。在他创作生涯的中后期主要进行歌剧创作,是意大利歌剧的杰出作曲家。蒙泰威尔第十分精通16世纪的牧歌技巧,在他创作的牧歌中大量引入了近代调性和强烈的和声感,从多声部牧歌转向独唱和二重唱牧歌,既形成了牧歌创作的新形式,也为其以后创作歌剧的朗诵调和咏叹调做了有益的尝试。

法国新尚松和意大利牧歌固然是欧洲16世纪的民族民间歌曲的主流,但其他国家和地区的声乐艺术并没有停滞不前。

在德国,除了宗教改革的声乐外,名歌手继续活跃于各种城市演出和比赛中,他们创作了许多令市民与手工业者喜闻乐见的歌曲,显露出不凡的才气。另一种被称之为“利德”(Lied)的富有特色的复调歌曲,也随着城市中繁华商区的建立而兴起,并在德国的音乐文化中心纽伦堡,占据了文化市场的半壁江山。有趣的是,还出现了一种类似现代流行歌曲联唱的歌唱形式,叫做“集腋曲”,它虽然由各种歌曲片段串联而成,但仍表现出较高的完整性和艺术性。这一时期著名的德国歌曲作家有瑞士籍的路德维希·森夫尔(约1486—1542年)、保罗·霍夫海默(1459—1537年)等。

在英国,声乐艺术经过了“玫瑰战争”的休眠期,于16世纪初复苏。主要是具有英国气质与风格的复调音乐宗教歌曲,多数有为英国人偏爱的具有饱满音响的五个或六个声部,习惯于

用一个很长的花腔经过句结束歌曲。16世纪英国最著名的作曲家有约翰·塔弗纳(约11490—1545年)、克里斯托弗·泰伊(约1502—1572年)、托马斯·塔利斯(约1505—1585年)、罗伯特·怀特(约1538—1573年)等。16世纪末,英国终于迎来了姗姗来迟的世俗歌曲的黄金时代,牧歌的创作与演唱形成了高潮。英国牧歌与意大利牧歌相比,更专注于纯音乐手法,歌曲的音乐语言和英文歌词相得益彰。英国牧歌的代表作家有托马斯·默利(1557—1602年)等。

在西班牙,出现了被称之为"比良西科"的世俗歌曲,复调音乐的宗教歌曲则体现了旋律庄重、宗教情感浓烈、对位手法适度等西班牙特色。最著名的作曲家是克里斯托瓦尔·德·莫拉莱斯(约1500—1553年)。

在东欧,声乐艺术不同程度地参与或反映了文艺复兴运动的总体发展,尚松、弥撒曲、经文歌等一般都是外来音乐与本土音乐相结合的产品。

第六节 16世纪以前的声乐教育

广义的声乐教育,应是与声乐或者说是歌唱的历史同步发展的。因为无论声乐的历史多么久远,歌唱的初始状态多么原始,声乐作为一种文化现象延续传承的起点,必须通过一代代人的传授和模仿,而不管当时的人们有无"教育"这种意识。

从古代欧洲至中世纪约600年这一漫长的历史时期,我们可以称其为"前声乐教育时期"。这一时期的特点是,歌唱处于自然发声阶段,声乐教育的概念尚未形成。

古代欧洲的歌唱方法,实际上处于一种以声音的摹仿和曲目的传唱为主要形式的自然状态中。因此,它与狭义的声乐教

育概念，或者说是近代的声乐教育概念并无共同之处。在长达几个世纪里，虽然音乐曾位居“七艺”之一，纳入了社会教育体系，但声乐教育仍然是简单拙朴的自然发声唱法，谈不到有什么深入的研究和突破性的变革。严格地说，声乐教育还没有成为声乐艺术中一门专门的学问和教育课程中一个专业的学科。后来，一些部族的流浪艺人，由作曲家或有经验的歌手组织在一起，学习歌唱的曲目，接受歌唱的训练，传授歌唱的方法，具有了朦胧的“声乐教育”意识，声乐教育才由自然状态逐步向自觉状态转化。但由于历史文献的匮乏，我们已无从得知具体的情况。

从公元6世纪至16世纪，是“早期声乐教育时期”。这一时期的特点是，意大利成为声乐教育的发源地和中心，声乐教育的载体相继建立，声乐教学的体系初步形成，歌唱的技法日益得到重视并趋向科学，职业的声乐教育家群体业已产生。

应该指出的是，声乐教育之所以在这一时期开始形成，有着内外两大因素。从内部因素看，声乐教育自身有着一个从自然到自觉再到必然的渐进的发展过程，在这个历史进程的某些阶段必将出现革新或革命，以推动自身的进步、发展和繁荣。从外部因素看，文艺复兴时期的社会化分工更加细化，音乐的各种形态开始实现具有进步意义的一系列分解，声乐教育作为一门独立的学科应运而生的条件与时机都已成熟。

声乐教育的形成除了它的内外两大因素外，还有其更直接的原因，这就是复调音乐的兴起对演唱者提出了前所未有的多种歌唱技法上的要求。由于复调音乐的声乐作品，在音域上大大扩展了，且许多曲目加入了装饰性花腔、切分音等在当时技术要求较高的内容，因此，以往的自然发声法在新曲目前相形见绌、自惭形秽，这就要求歌唱者必须研究新的歌唱方法，树立新的歌唱理念，从而适应时代的需要。正是这一直接的原因，给声

乐教育形成了极大的刺激,创造了有利的契机,并促使歌唱与教育从此紧密地结合在一起。

不论是在声乐教育的起步阶段,还是在经历了几个世纪以后,意大利都居于世界声乐教育的中心与领先水平的地位,其中的原因是多方面的。

其一,在文艺复兴时期,意大利始终是欧洲声乐艺术的"圣地",集中了欧洲各国最先进的声乐艺术和最优秀的声乐人才,积累了丰富的歌唱实践经验,所以理所当然地成为最先走上声乐教育之路的国家。

其二,意大利在欧洲的这种领先地位和崇高声誉,无可争辩地得到各国的公认并以其为楷模。

其三,意大利的作曲家一般也是歌唱家,他们既能创作歌曲,又能站在歌唱者的角度,去思索、研究、总结和教授歌唱方法。

其四,同欧洲其他国家相比,意大利人更具有浓厚的抒情气质和先天的嗓音条件。

其五,意大利的语言建立在母音的基础上,与其他语言相比,更富于流畅性和音乐性。

以意大利为中心的欧洲早期声乐教育,取得了以下令人欣慰的重要成果:

首先,作为声乐教育载体的歌唱学校和唱诗班已普遍建立。公元6世纪,教皇格里哥利一世倡导成立了第一所近乎于现代音乐院校性质的罗马歌唱学校,每个学员要接受长达9年的声乐培训,以奠定演唱及其他音乐基础。像康布雷等有名的歌唱学校,就培养出了如迪费、班殊瓦这样一批杰出的作曲家兼歌唱家,他们不仅有高超的作曲技巧,而且有歌唱作品的能力。在此期间,由于社会各阶层对歌唱的兴趣越来越浓,对歌唱人才的需

求越来越多,促使以教授歌唱技法为主要课程的音乐学校相继建立,一些著名的音乐家常常是这些学校的教师。在文艺复兴时期,唱诗班具有歌唱与学习的双重职能,因此它实际上是歌唱(音乐)学校的延伸。唱诗班不仅在数量上大大超过了歌唱(音乐)学校,而且一些在优秀作曲家和歌唱家执教下的唱诗班,具有相当高的歌唱水准,甚至代表了某个国家或某一时期的歌唱水平。

其次,以学校的公众教育为主体、以训练歌唱方法为主要内容的声乐教学体系初步形成。特别是在意大利,人们从13世纪前后便总结和采用了较为系统的歌唱训练方法。在一些早期的声乐专著中,曾对16世纪的学校声乐教学做过介绍。

上午:练声1小时,包括共鸣和繁难乐句的练习(有可能在清晨);

颤音练习1小时;

跳跃和快速乐句的练习1小时(有时包括在前两个小时内);

与歌唱相关的表演训练和声乐练习曲各1小时。

这些练习和训练,都在教师的指导下并要在镜子前进行,以便纠正不正确的姿态。练声曲一般针对不同学生的不同情况,谨慎地加以选择,以保证学生的歌声在自然声区进行。

下午:声乐理论半小时;

对位法练习半小时;

文艺理论学习或作曲练习1小时;

其余时间由学生选择自己喜爱的科目。

通常这些训练课程是在学校里进行的,但有时教师会带领学生到山谷或有回声的墙壁前练习,以便通过回声查找毛病。学校还经常组织学生参加教堂的歌咏活动或学校的演唱会,分

析研究演唱者存在的正反两方面的问题。教师也通过学生的演唱实践，提出意见，开展评论，以提高学生的歌唱水平。

再次，歌唱的技法日益得到重视并趋向科学。这一时期的欧洲，已把人声划分为女高音、女中音和男高音、男低音等不同声部，又进而把声区划分为头腔、胸腔和喉腔等不同的共鸣区域，开始提出诸如气息、假声、母音与元音的练习等歌唱概念，并在教学实践中，对不同声部与不同声区进行有区别和有针对性的训练。

最后，从诗人、作曲家和歌唱家的队伍里，逐渐分离出了以歌唱教学为职业的专业声乐教育家，或者是兼职性质的声乐教育家。与此同时，这些职业的声乐教育家撰写了一些在当时颇有影响和颇具代表性的声乐著作，形成了声乐教学研究的“第一次浪潮”。早期较成熟、较知名的声乐教育家有 12 世纪的伯尔纳、14 世纪的马尔凯托，以及一批兼为歌唱家、作曲家的声乐教育家。

第四章　17 世纪至 18 世纪上半叶的歌剧和其他声乐艺术

17 世纪开始，欧洲进入了由封建社会向资本主义社会过渡的时期。这一时期的社会矛盾错综复杂，各国社会制度变革的情况也不尽相同。英国在 17 世纪率先进行了资产阶级革命，法国则进入了封建专制时期，意大利的繁荣已成昨日黄花，它和西班牙都蜷缩在宗教裁判的阴影里，德国还停留在十分落后的状态。不论各国政治经济的差异有多大，但他们都具有一个共同点，这就是封建政权和教会仍居于社会生活的顶端，他们的势力影响随处可见。

正当整个欧洲忙于迎接一个新社会时，音乐艺术领域也发生了一场革命。文艺复兴的风云还未终结，又迎来了一个新时期，这就是音乐史上的巴洛克时代。对用“巴洛克”这种 17 世纪的浮华建筑风格来命名一个音乐时代是否准确而恰当，音乐史界一直存在着龃龉。但这并不妨碍巴洛克音乐已约定俗成地代表了一个特定的历史时期，这就是 17 世纪至 18 世纪上半叶历经 150 年的欧洲音乐文化。

巴洛克音乐时代是文艺复兴运动在新历史环境中的继续。文艺复兴时期音乐艺术的先进理念和优秀成果毫无例外地被巴洛克时代所传承，对巴洛克音乐来说，文艺复兴时期的音乐是孕

育自己的母亲。然而,巴洛克音乐时代的历史地位和独特贡献是别的时代所不能替代的,这包括:作为当时社会主要矛盾在上层建筑领域的反映,巴洛克音乐主要反映了市民音乐与贵族音乐的矛盾;巴洛克时代已开始形成主调音乐,普遍采用数字低音,诞生了现代意义上的和声学和大小调体系,因此,它成为欧洲音乐史上的一座里程碑;巴洛克时代造就了蒙泰威尔第、吕利、亨德尔、巴赫等一批音乐巨匠,产生了奏鸣曲、协奏曲等新的音乐体裁;巴洛克音乐显示了自己独有的风格魅力:更为丰富而热烈的感情,戏剧性的音乐语言,绘画与幻想般的表现手法。尽管上述成就足以令人惊叹,但这还不是全部。巴洛克时代还有一个最伟大、最有意义的贡献。

这就是:歌剧的诞生。

歌剧在17世纪正式兴起,是文艺复兴时期音乐艺术在各个领域长期发展并取得一系列实践经验后的必然结果。歌剧的诞生,不只是为声乐艺术增加了一个新品种,为音乐艺术增加了一个新体裁,而是对这一时期所有的音乐形式都产生了极其重大的影响,特别是对巴洛克时代新体系与新体裁的发展与完善起了巨大的推动作用。我们可以认为,在相当大的程度上讲,没有歌剧,就没有巴洛克音乐。

对17世纪的欧洲声乐史来说,还有一件几乎可以与歌剧的问世相媲美的盛事,这就是声乐教育进入了"美声唱法时期"。而美声唱法恰恰是与歌剧紧密关联的,它们的互动作用,使歌剧和声乐教育携手走向了一个更辉煌的新世纪。

17世纪的歌剧作为音乐艺术中的一种体裁,它的起源可以追溯到古代欧洲。古希腊的悲剧和喜剧就包括了台词和重唱、合唱等表现形式,直至文艺复兴时期,古希腊戏剧始终是剧院中的典范。在中世纪,曾出现过牧羊剧这种歌唱加表演的体裁,内

容多为牧人向牧羊女求爱的故事。12至13世纪间，一种与牧羊剧相似的被称之为“田园剧”的戏剧体裁开始登上舞台，题材一般具有幻想抒情风格，以牧童或农村为主线或背景，由演员化装扮演剧中的男女人物。到15至16世纪，戏剧类型的体裁更加扩展，除田园剧外，宗教色彩的神秘剧和奇迹剧已进入宗教典仪的各种场合。16世纪还曾出现过一种幕间剧，许多牧歌作曲家都为其写过音乐，幕间剧的音乐创作更接近于歌剧，并动用了在当时已属壮观的各种机械道具与布景，演员游动其中歌唱表演，产生了很好的舞台效果。另外，在牧歌中也已经存在了某些戏剧性的独唱曲目。这些不同时期、不同区域、不同表现形式的剧目或曲目，具有一些共同的特点，这就是剧情简单、结构松散、人物较少、场景简陋，多为时间较短的独幕剧，特别是大多数剧中音乐和歌曲套用了现成的曲调，很少有创作的成分。这些剧目实际上是流行的世俗歌曲或宗教歌曲与某个故事经过粗加工后的简单组合。尽管如此，它们仍可被看作是歌剧的祖先或近邻，17世纪产生的近代意义上的歌剧，或多或少地保留了它们的部分遗传基因。

歌剧的音乐风格是富有戏剧性的单声部旋律和主调音乐的结合。这一音乐风格也不是一蹴而就的，在文艺复兴时期的各种音乐流派和音乐体裁中，就已凸现并迅速发展了这种趋势。不论是法国新尚松、意大利牧歌，还是帕莱斯特里那、拉索的作品，都强调了歌词在歌曲中的作用，并竭力使音乐创作服从、表达甚至升华歌词的内涵。在17世纪以前出现的一个个新倾向和新手法，把复调音乐最终推向了主调音乐时代。

最重要的一点是，歌剧是一种真正的、伟大的创造。歌剧虽然在题材样式与音乐风格上接受了历史的传承，但这并不说明歌剧只是在新环境中各类艺术形式的组合与叠加。首先，歌剧

把人文主义思想作为自身的灵魂，人文主义渗透到主题、题材、人物、歌词、音乐等各方面，歌剧不是因袭某个故事或改变某个剧种，而是一种真正意义上的创造；其次，歌剧注重表现真实感人的思想感情，塑造个性化的音乐形象，设置了强烈的戏剧冲突，这些人物形象或是音乐形象是前所未有的，它必须也只能靠作曲家通过独创性的构思创造出来；再次，歌剧一开始就是一种综合艺术，它包容了文学、音乐、表演、美术、建筑等艺术门类，涉及歌唱家、作曲家、诗人、指挥、乐队、舞台美术人员、管理人员及有关技术人员，有时还加入合唱队员、舞蹈演员。歌剧的成功，依赖他们的创造性思维与创造性劳动。此外，这种跨门类、跨部门的合作与协调，在当时本身就是一件有开创意义的事。

第一节　意大利歌剧

歌剧的兴起，首先在意大利。

17世纪意大利在政治上无为、商业上低迷的状态，并没有湮灭它的艺术热情和创作活力，也没能削弱其保持已久的“音乐大国”的地位。这主要有几个原因：第一，意大利一直是盛产旋律的国度；第二，意大利是欧洲新颖的和多样化音乐品种的实验园；第三，意大利始终保持了一批以培育音乐新品种为天职的才华横溢的作曲家与歌唱家；最后也是比较特别的原因是，还有一批出于各种理由但客观上为音乐事业提供了支持的贵族庇护者与投资者。因此，与欧洲其他国家相比，意大利有条件甚至有责任把歌剧作为世纪礼品，奉献给整个欧洲，并使之为此激动不已。

意大利的歌剧，可以分为佛罗伦萨歌剧、罗马歌剧、威尼斯歌剧和那不勒斯歌剧。这些不同区域、不同时期、不同风格的歌

剧，所产生的影响也各不相同。

一、佛罗伦萨歌剧

16世纪下半叶，在佛罗伦萨出现了一个称之为“佛罗伦萨卡梅拉塔（即沙龙）会社”（也称佛罗伦萨艺术集团）的非官方的音乐研究团体，其成员以贵族身份的青年诗人和作曲家为主。是他们第一次敲开了歌剧的大门。这个艺术集团由巴迪伯爵主持，研讨的中心内容是，如何把音乐与戏剧更好地融合起来，以产生更大的艺术感染力。他们在认真研究了希腊音乐后，得出了这样的结论：希腊音乐之所以能产生极大的感染力和强烈的演出效果，是因为希腊音乐是单声部的旋律，这种旋律开发了嗓音的音区、音高起伏、节奏变化等自然表现力，这就能决定性地影响与支配听众的感情。相反，以往那种用不同声部演唱不同旋律和歌词的方式，听众无论如何是难以听清歌词从而理解人物的，这种音乐充其量只能是器乐合奏。因此，他们选择了为歌词谱曲的正确方法：一种用音乐在“讲话”的歌唱方式，即用独唱旋律来强化和表现演员语言的抑扬顿挫。

佛罗伦萨艺术集团里对歌剧做出较大贡献的有尤利奥·卡奇尼（Caccini Giulio1551—1618年）、贾科波·佩里（Peri Jacopo1561—1633年）、埃米利奥·德·卡瓦利埃利（Cavalieri Emilio De1550—1602年）等，他们是歌剧这块处女地的拓荒者。

卡奇尼是职业歌唱家兼作曲家，甚至还是演奏家，这种多重身份对他从事歌剧事业起到了特殊而有利的作用。卡奇尼开创了一种新的依据歌词音节的歌唱性风格，力求吐字清晰灵活，并用数字低音加以伴奏，从而成为宣叙调（朗诵调）的创始人之一。他还在旋律线的适当地方加上装饰音，形成了16世纪歌唱时的炫技方法。卡奇尼在《新音乐》这本歌集中，辑录了大量有新风

格、用数字低音伴奏的单声部歌曲。对此，他阐述说："为了更好地创作和演唱歌剧，最重要的在于懂得理念、语言，带着情趣和感情去领悟它所表达的思想主题，还须了解复调音乐使用的对位法"。这些歌曲和作者的新理念，为歌剧的形成展示了一种可以效法的模式，激发了后来者的创作活力与灵感。卡奇尼对声乐有着很高的造诣，他还是美声唱法时期第一代有影响的声乐教育家。关于他在声乐教育方面的成就，我们在下面还将专门介绍。

佩里同卡奇尼一样，也是歌唱家兼作曲家，他曾在一部幕间剧中成功地扮演了传奇性的歌手阿里昂。不过，他在歌剧创作上的成绩要更大些。佩里以在歌剧创作的实践中确定了宣叙调的风格而闻名。他很成功地创造了一种介乎于一般的歌唱与说话之间的宣叙调，人声在协和音程和不协和音程进行中，数字低音保持稳定不变，用以模仿说话的连续进行。这种宣叙调听上去象音高不停变化中的自由朗诵。不论是宣叙调、咏叹调，还是其他单声部的独唱歌曲，佩里都根据歌剧的需要，创造了具有戏剧性的乐汇。

佛罗伦萨艺术集团的研究成果，不只是小范围内的沙龙式的坐而论道，而且确实付诸了实践。在一定意义上说，在他们的客厅里，诞生了意大利歌剧。佛罗伦萨艺术集团的初衷是恢复希腊音乐，但实际上他们却创造了一种既符合自己的理想与追求，又具有时代特征的崭新的艺术体裁。这种伟大的贡献，也许是他们始料未及的。

1597 年，在佛罗伦萨上演的《达芙内》，被认为是意大利也是欧洲的第一部歌剧。这是由同是佛罗伦萨艺术集团成员的奥塔维奥·里努奇尼(作词)和佩里(谱曲)联袂创作的。《达芙内》取材于古希腊的爱情故事，内容中闪烁着人文主义的火花，剧中

的歌曲都是单声部的声乐曲,多为节奏自由舒缓的宣叙调,也有歌唱性较强的歌曲,音乐风格新颖,很好地表现了歌词的思想。

1600年,他们又继续合作,在佛罗伦萨上演了为王室婚礼创作的《尤丽狄茜》。这是一部家喻户晓的歌颂奥菲欧和尤丽狄茜爱情的神话故事,为了喜庆场合的需要,结尾改成了大团圆。佩里在《尤丽狄茜的音乐》一书中,解释了该剧多种风格的单声部歌曲,如达芙内的一首典型的新宣叙调,开始感情平稳,旋律舒缓协调,当唱到尤丽狄茜被蛇咬时,旋律变得激动,不协和音程增多,和声也有了突然的变化;咏叹调《蒂尔西之歌》安排在一首交响性的音乐之中,节奏鲜明,旋律优美,终止式的和声性较强。卡奇尼也为《尤丽狄茜》写过部分音乐,与佩里的戏剧性音乐相比,卡奇尼的《尤》剧音乐更富于旋律性和抒情性。

佛罗伦萨的歌剧,具有了意大利最初歌剧的一般特征,并形成了有佛罗伦萨特色的田园式的优美清雅的艺术风格。在《达》剧和《尤》剧之后的近30年内,佛罗伦萨只上演了为数不多的几部歌剧。歌剧的中心开始向罗马转移。

二、罗马歌剧

罗马歌剧的题材偏重于神话寓言故事,具有较浓厚的宗教色彩,舞台美术追求奢华富丽的效果。

前期罗马歌剧的主要作者是佛罗伦萨艺术集团的卡瓦利埃利。他是佛罗伦萨的贵族,在公爵宫廷负责艺术事务,他既是文化官员,也通晓业务。他作为佛罗伦萨艺术集团的成员,曾在佛罗伦萨上演过几部篇幅短小的歌剧。早在1600年,他就创作了《灵魂与肉体的表现》一剧,并在罗马上演。这是一部道德剧,以寓言故事的手法,宣扬了宗教的理念。在卡瓦利埃利的作品中,可以看出作曲家由于自己的官方身份,而有意识地去表达与迎

合统治者的思想，但《灵》剧的音乐创作仍体现了卡瓦利埃利在佛罗伦萨艺术集团中的追求。

1623年，喜爱和提倡歌剧艺术的教皇乌尔班八世在罗马即位，他的上台对奠定罗马歌剧在意大利的领袖地位具有很大的影响。乌尔班家族在支持歌剧发展上，确实做了不少实事，包括主持修建了能容纳3000名观众的歌剧院，研制了供歌剧舞台使用的机关布景等。由于罗马是教廷和王室的所在地，因此罗马歌剧崇尚奢侈浮华的场面，更能迎合贵族的情趣，满足他们的虚荣心，这与佛罗伦萨歌剧的风格大相径庭。

这一时期的歌剧大多是根据史诗创作的神话剧和圣人剧。1634年，由后来成为教皇克雷芒九世的尤里奥·罗斯皮里奥西创作台本，斯特凡诺·兰迪谱曲的《圣阿莱西奥》，在新落成的罗马歌剧院开幕典礼上演出。剧中描写了中世纪一位罗马"圣人"的故事，其主题仍是宗教道德的说教。1662年，由多梅尼科·马佐基创作的《阿多内的锁链》在罗马上演，这是一部被普遍认为是典型的"罗马式"风格的歌剧，它既逢迎了教会，又取悦了贵族，舞台效果十分豪华富丽。晚期罗马歌剧的主要作曲家是路易吉·罗西，他在1647年创作了在当时被广泛用作歌剧题材的《奥菲欧》。在《奥》剧中，古老的题材只不过是一个空筐，里面装的却是时髦、怪诞等期望引起轰动效应的流行素材。

罗马歌剧在音乐创作上，还有些值得称道的优点。如宣叙调和咏叹调的区别更为明显，宣叙调更加语言化，而咏叹调则旋律性更强；《阿多内的锁链》不仅弃了宣叙调中过于枯燥乏味的成分，而且它的歌剧前奏曲成为后来普遍采用的歌剧序曲的早期形式。但是，由于罗马歌剧思想主题上的局限性和贵族化倾向，使它逐渐切断了与广大市民的联系，在竭尽奢华中榨尽了自身的活力，终于慢慢淡出歌剧舞台，并没有进一步地发展。而罗

马歌剧衰败的直接原因是1644年乌尔班八世的去世，他的政敌把乌尔班家族连同歌剧一起驱逐出罗马。

三、蒙泰威尔第

此时的意大利，出现了一位对推动歌剧事业起到举足轻重作用的伟大作曲家，这就是在牧歌创作中已闻名遐迩的蒙泰威尔第。蒙泰威尔第早期主要从事牧歌创作，并由此享有很高的声誉。1590年至1612年，出任曼图亚公爵的乐师、乐长，此间，创作并上演了歌剧《奥菲欧》(1607年)和《阿丽安娜》(1608年)。1612年到威尼斯，翌年任圣马可大教堂乐长。在威尼斯他生活了30年，直至以76岁高龄去世。在此期间，他为教堂和歌剧院创作了约10部歌剧，其中包括《唐克雷蒂与克罗琳达之战》(1624年)、《尤利西斯回乡记》(1641年)，他于75岁高龄时创作的《波佩娅封后记》堪称经典之作，在人物性格的刻划与音乐形象的塑造上，胜过他以前的任何作品，并成为17世纪的歌剧杰作。

与这一时期意大利其他歌剧作曲家相比，蒙泰威尔第有两大特点：

其一，蒙泰威尔第是一位感情丰富并把自己的感情投入到歌剧创作中去的激情型作曲家。蒙泰威尔第认为，音乐不是一种技巧性结构的艺术，它给人的不应只是感官上的愉悦，而更应该全面表现人的心灵和情感。以前的音乐只满足于表达人的忧郁、悲伤、希望、宁静等情绪是远远不够的。音乐特别是歌剧音乐，还应该表达人的愤怒、恐惧、失望、仇恨等激烈复杂的内心世界，形成“兴奋激动”的歌剧音乐。据此，蒙泰威尔第认为：“音乐不仅仅是用来指出歌词原意的，它还应该表现得更深刻”。这种“深刻”体现在对人物活动变化的思想感情的细致刻画上，体现

在人物过去、现在与将来的思想感情的有机联系上。在歌剧创作的实践中，蒙泰威尔第把这些原则诉诸于各种艺术形象，使这些形象富于色彩，动人心魄。特别是在他妻子病重和去世前后，他把自己亲身体验过的悲痛欲绝、令人心碎的感情，淋漓尽致地融入作品中，而这种生离死别的心境与剧中的情节和人物正相吻合。当他的《奥菲欧》和《阿丽安娜》。相继问世后，那些活生生的、感人至深的艺术形象，使几千名观众为之悲哀哭泣。

蒙泰威尔第的这一艺术特性在《奥菲欧》的宣叙调《你与世长辞》中，得到了充分的体现。奥菲欧是古代的诗人歌手，他的音乐使岩石、树木与猛兽都为之感动。当他得知妻子尤丽狄茜的死讯后，决定随她同去：

你与世长辞，我的爱妻，

我尚留在人间，你却离我而去，永远离我而去。

你决不会再回来，而我一息尚存。

不，不，假如诗句能动人心弦，

我将大胆地走进最深的地狱，

使冥王回心转意，我将带你重见天日。

要是残酷的命运拒绝了我，

我将和你一起留在阴间！

在这首宣叙调中，蒙泰威尔第把歌词谱成了极为悲伤的吟诵，调动许多音乐创作手法，表现情感的力量，发挥人声的特长，使歌曲充满了强烈的感情和凝重的悲剧气氛，成为典型的“蒙泰威尔第式感情”的歌剧音乐。

其二，蒙泰威尔第的杰出贡献还在于，他是第一个把戏剧性的歌剧音乐定型化的作曲家。在蒙泰威尔第的歌剧音乐中，所有的表现手法都是为戏剧服务、取决于戏剧需要的。这些戏剧性的表现手法包括：第一次在歌剧音乐中引入了类似“主导动

机”的手法(如《奥菲欧》);采用戏剧性的歌词,并坚持通过音乐形象透析人物的心灵,反映人物的个性特征;突出高音声部,扩大和丰富独唱声部;强调宣叙调的表情性等。特别需要提到的是,蒙泰威尔第在他的歌剧中首次使用了由约40件乐器组成的管弦乐队,乐队的编制也根据了剧情和角色的需要。而在此之前像佩里等人的歌剧,只用了琉特琴、羽管键琴等几件乐器。蒙泰威尔第歌剧音乐的这些创作特色,成为在相当长的一个时期内被后人效法的原则,并使他不仅成为意大利歌剧的杰出作曲家,也是17世纪整个欧洲的伟大作曲家。

四、威尼斯歌剧

威尼斯作为欧洲歌剧活动中心的地位,大约是在17世纪三、四十年代形成的。威尼斯歌剧与罗马歌剧有着十分明显的区别,甚至与佛罗伦萨歌剧也在很大程度上不尽相同。这些区别首先与威尼斯传统的商业气息相关。

尽管威尼斯的商业活动在17世纪已经萎缩,但是城市的商业意识并没有因此而消亡。这种传统的商业氛围在这个城市的歌剧活动中发挥了至关重要的影响。在意大利的其他城市,歌剧的演出场所一般设在宫廷或贵族府邸的小剧场,观看歌剧演出一直是社会上层人士的专利。而在威尼斯,采取了更为民主的形式,歌剧院向公众开放。歌剧院在一般情况下,不再接受贵族赞助,而采取自负盈亏的经营方式。在1637年,威尼斯建成第一个名为“圣卡西亚诺”的歌剧院,在以后的3年时间里共兴建了三个大型的公共剧场,最多时这个只有14万人口的城市,竟然拥有8家剧院。歌剧院是所有爱好者的“共同体”:贵族占据包厢,中产阶级购票入场,入场券为4里拉,雅座加付2里拉,一般市民则可免票入场,不过大多数是“站票”。威尼斯的歌剧

院从兴建起,就带有与这个商业化的城市相匹配的经济性质。这就决定了威尼斯歌剧必须向广大市民开放,它的内容与形式必须与市民阶层的审美情趣相适应,否则就无法生存。

从商业的角度看,歌剧院在较短时间里的接连兴建,是因为有着大量的市场需求和良好的市场前景。事实也正是如此。17世纪中叶威尼斯的歌剧演出,简直到了万人空巷、盛况空前的地步:包厢里是雍容华贵、附庸风雅的贵族与他们浓妆艳抹、花枝招展的妻女,池座里挤满了船夫、小商贩,不同身份的观众共居一堂;嘈杂的说笑声、热烈的鼓掌声、放荡的口哨声、啧啧的飞吻声此起彼伏;包括神甫、贵族在内的狂热的歌剧迷,时而呼喊着所崇拜的歌手的名字,时而跳上舞台扮演起剧中的角色。从积极的意义上说,威尼斯的歌剧,确实成了广大市民的精神食粮。

由于歌剧院越来越多,也越来越大,这就大大刺激了歌剧事业的发展。歌剧作曲家、歌唱家和乐队身价倍增,歌剧作品大量产生,从17世纪30年代的世纪末的70多年里,竟上演了350多个剧目。作为这一现象的副产品,接连不断的演出造成了演员与乐队的向外分流,剧中的人物被迫减少。出于经济利益的考虑,一般的剧院已雇不起较大型的乐队。

这一切都形成了威尼斯歌剧的自身特色:民主化、市民化、商业化和娱乐性。

从威尼斯歌剧的艺术风格来看,它具有这样一些特征:历史题材的剧目成为最成功的歌剧;抒情咏叹调得到长足的发展;美声唱法在歌唱中被普遍采用;剧情的发展趋向复杂;剧本的结构逐步严谨,一般为3幕,每幕又分若干场。特别值得一提的是,舞台的布景装置基本实现了机械化,可以模拟海战、暴风雨、诸神、行进中的大象狮子,还可升降活动。威尼斯舞台美术的一些优秀成果,一直到19世纪仍被沿用。

1637年，由费拉里和马内利创作的歌剧《安德罗梅达》在新落成的圣卡西亚诺歌剧院公演，标志着威尼斯歌剧的开端。这部歌剧成本不高，费拉里兼演奏乐器，乐队只有12人；演员共6名，其中包括马内利和3名阉人歌手。《安》剧和以后许多威尼斯歌剧（包括蒙泰威尔第的歌剧）一样，演员和乐队人数较少，部分原因与歌剧院考虑其经济效益有关。

威尼斯歌剧的主要作曲家是两位蒙泰威尔第的学生，比尔·弗朗切斯科·卡瓦利（Cavalli Pietro Francesco1602—1676年）和安东尼奥·切斯蒂（Cesti Antonio1623—1669年）。

卡瓦利共创作了42部歌剧，这也从一个侧面反映了威尼斯对歌剧作品的需求。卡瓦利的代表作品有《泰蒂和佩雷奥的婚姻》（1639年）、《迪多女皇》（1641年）、《埃吉斯托》（1643年）、《情人埃尔科蒂》（1662年）等。1649年，他创作了最著名的一部歌剧《伊阿宋》，其中的咏叹调和宣叙调开始形成明显不同的两种风格。卡瓦利的歌剧音乐注重戏剧性，擅长心理描绘，特别是咏叹调富于旋律性、歌唱性，十分精彩，宣叙调虽缺乏蒙泰威尔第的变化与细致，但仍自然流畅。

与卡瓦利的风格不同，切斯蒂的歌剧更着意追求抒情性、装饰性。他试图恢复和发展意大利固有的纯音乐因素，讲究旋律的优美流畅，对作品精雕细刻。因此，歌剧中的咏叹调得以发展，而戏剧性稍有减弱，作品缺乏气势和力度。切斯蒂的主要作品《奥隆泰阿》（1649年），曾在威尼斯、罗马、佛罗伦萨、米兰、那不勒斯等地长期公演，是17世纪演出场次最多的歌剧之一。1667年创作的具有典型巴洛克风格的宫廷歌剧《金苹果》，是切斯蒂的代表性杰作。这部为王室婚礼专门创作的歌剧在上演时，甚至特地为此修建了一座能容纳5000名观众的大剧院。全剧共5幕，有多达25段的咏叹调，充分发挥了歌唱家的技巧。

演出阵容庞大，舞台布景与装置十分豪华。

威尼斯歌剧后期的主要作曲家是彼得罗·西莫内·阿戈斯蒂尼(约 1635—1680 年)和安东尼奥·萨尔托里奥(1630—1680 年)。他们力图创立一种通俗风格的新咏叹调，并采用了具有表情功能的花腔段落。前者的代表作是《塞宾族妇女受辱记》，后者则有《阿代拉伊德》。

至 17 世纪中叶，意大利歌剧在威尼斯基本上定了型，在以后的约 200 年中，歌剧的形式没有发生根本性的变化。这些体裁上的最主要的特点有：独唱成为歌剧的主要歌唱形式；咏叹调与宣叙调实现了分离，而咏叹调日益受到作者的重视及观众的欢迎；新的美声唱法在歌剧演唱中占据了绝对主导地位；音乐与歌词的关系，由最初佛罗伦萨艺术集团坚持的音乐从属于歌词，逐渐发生了变化，开始出现音乐凌驾于歌词之上的倾向。

五、那不勒斯歌剧

17 世纪约 80 年代，意大利的歌剧中心移向那不勒斯。那不勒斯歌剧最初受到威尼斯歌剧的影响，卡瓦利、切斯蒂等人的作品曾在那不勒斯受到欢迎并引起轰动。以后，那不勒斯歌剧得到长足发展，逐步取代威尼斯成为意大利新的歌剧活动中心。那不勒斯歌剧直至 18 世纪中后期，仍保持着旺盛的活力，一批批成果卓著的那不勒斯作曲家的足迹，遍布欧洲各地，对歌剧在全欧的推广与普及起到了积极的推动作用。

那不勒斯歌剧的总体风格是：具有幽默、明快和富于活力的喜歌剧特色；注重优美典雅的外在形式，戏剧性的力度相对减弱，但优美的音乐又足以补偿一切的不足。

那不勒斯歌剧的创始人和最主要的代表作曲家是亚力山德罗·斯卡拉蒂(Scarlati Alessandro1660—1725 年)。他出身音乐

世家,1679 年在罗马上演了第一部歌剧《无知的过错》,并获得成功。他由此担任了正住在罗马的瑞典女皇克里斯蒂娜私人剧院的指挥,在此期间创作了《真诚的爱情》(1680 年)、《庞贝大将》(1683 年)。1684 年抵达那不勒斯,任总督宫廷的乐长,创作了《皮罗和黛梅特廖》(1694 年)、《十人团的垮台》(1697 年)等 40 多部歌剧。1702 年起任罗马圣玛利亚大教堂乐长。1709 年返回那不勒斯任原职,并兼任一所贫民音乐学院的院长直至去世,此间,他创作的重要作品有《蒂格拉内》(1715 年)、《光荣的胜利》(1718 年)等。斯卡拉蒂是一位高产作曲家,共创作了 115 部歌剧,列当时的歌剧作曲家之首,题材大多取自生活喜剧或历史传说。另外,还写有 700 余首康塔塔、清唱剧、弥撒曲等。

斯卡拉蒂对歌剧的贡献,一是强调歌剧是用音乐表现的戏剧,必须突出音乐在歌剧中的核心地位,人物的感情发展完全可以用音乐加以反映和概括,形成典型的音乐形象。与音乐相比,歌词只是一种提示,并不起关键的作用。因此,声乐在他的歌剧中占绝对优势;二是创造了“清宣叙调”(也叫“白话宣叙调”)的歌唱形式,主要用于大段的独白和对话,只用一两件乐器作伴奏,使其起到剧情展开过程中的媒介作用;三是采用了 A—B—A 式的返始咏叹调,用以表现人物的矛盾心情,形成了一种确定的对称程式;四是发展和固定了歌剧的序曲形式,他的歌剧序曲由快速、歌唱性的徐缓和舞蹈性的快节奏三部分组成,成为以后歌剧序曲的一种定式;五是建立了管弦乐完备、各有四个声部的乐队,并根据每件乐器的特色演奏不同情绪的音乐,这一乐队编制及配器方法,在相当长的时期内被应用。

斯卡拉蒂是一位勤奋严谨且有才智的作曲家,表现出对严肃戏剧理想的执着追求,因此被称为“严肃的斯卡拉蒂”。曾有一段时间,他的作品并不受公众欢迎,但他在圈内却备受推崇,

并对包括亨德尔在内的一批作曲家产生过重要影响。虽然斯卡拉蒂和后期的那不勒斯歌剧作曲家所创作的歌剧中,有的成为“集锦歌剧”,在某种程度上属于音乐会的性质,歌剧的戏剧性因素已逐渐淡化,但这并不妨碍斯卡拉蒂在意大利歌剧发展中的历史地位和传承作用。18 世纪上半叶,那不勒斯歌剧和意大利其他地方的歌剧一样,发展了歌剧音乐抒情的一方面,并更多地依靠歌唱家的独唱技巧和豪华的舞台装饰。歌剧逐渐背离了佛罗伦萨艺术家刻画心理、表现性格的初衷,滑向了愉悦感官的质量低谷。

歌剧继 17 世纪中后期在体裁形式上大致定型后,那不勒斯时期又对宣叙调和咏叹调做了进一步分化。宣叙调分为:一、清宣叙调,即“白话宣叙调”,演唱时接近于说话,只用简单的和弦式伴奏;二是有助奏的宣叙调,也称“有伴奏的宣叙调”、“乐器宣叙调”,多用于紧张的戏剧性场面,独白或对白时的感情变化,由乐队奏出。咏叹调的分类较为繁杂,从伴奏形式上分,有无伴奏咏叹调和有伴奏咏叹调;从感情色彩上分,有激情咏叹调、哀怨咏叹调、诙谐咏叹调等;从音乐风格上分,有田园舞曲咏叹调、朗诵口语咏叹调等。另外,在斯卡拉蒂的作品中,还出现了一种介于宣叙调和咏叹调之间的“咏叙调”,意思是像咏叹调那样的宣叙调。这一形式到瓦格纳时,发展为自由咏叹调。至 18 世纪中叶,这些大体上定型了的形式,成为以后歌剧创作的基本要素。

具有以上特征,并以神话和英雄传奇故事为题材的 17 世纪、18 世纪意大利歌剧,在音乐史上称之为“正歌剧”。

第二节　吕利和法国歌剧

正当意大利的歌剧如火如荼时,法国成为继意大利以后第

二个发展并形成了有强烈民族特色歌剧的国家。毫无疑问,是意大利歌剧首先敲开了法国的大门。1647 年,在曾是一位知名音乐家和意大利歌剧推崇者的法国意大利籍首相马萨林的主持下,巴黎上演了意大利著名作曲家吕伊奇·罗西创作的歌剧《奥菲欧》(奥菲欧的故事曾被许多作曲家用做歌剧题材),意大利的歌唱家和著名的舞美专家参与了演出。1660 年和 1662 年,卡瓦利又在卢浮宫与杜伊勒利宫分别上演了《塞尔斯》和《大力士情人》两部意大利歌剧。尽管这些歌剧在意大利是最杰作的作品,并对法国人的欣赏习惯作了让步,但并未形成"轰动效应"。一直以本国艺术为荣的法国人,只是以外交官式的礼貌微笑和掌声接待了意大利歌剧的"来访",而却从骨子里表现出了对异国歌剧及作曲家的格格不入。在相当长的时间里,法国人对歌剧的冷漠几乎到了抵制的态度,他们既不承认意大利歌剧,也不创作自己的歌剧。

然而,这种僵局在路易十四统治下的 70 年代终于被打破。法国歌剧在几经波折后,以独具本国特色的英姿登上舞台,并使欧洲为之惊叹不已。

法国歌剧的形成,主要起源于民族文化中一大优秀传统:芭蕾舞。

法国是芭蕾舞的故乡。早在意大利歌剧传入法国之前,芭蕾舞、化装舞会、王室仪仗等所有与辉煌、华丽、高雅等字眼相关的场面,都赢得法国人由衷地偏爱与喝彩。16 世纪末,芭蕾舞在宫廷蔚然成风,国王和贵胄们不仅是积极热情的策划者,而且是技艺高超的表演者。不论是节庆、典礼、宴会、欢迎外国使团,还是音乐艺术活动,场面盛大而豪华的芭蕾舞总是最受宠爱的"公主"。芭蕾舞的影响从宫廷辐射到城镇街市,成为法国人最钟情的艺术体裁。芭蕾舞成为法国节日乃至于法国社会中的一

个重要组成部分。

法国芭蕾舞中早已包含了戏剧因素。在1581年为沃尔蒙郡主和日瓦耶公爵婚礼演出的“王后的喜剧芭蕾舞”,就不仅仅是用舞蹈表现某种情绪,而且还通过舞蹈展示了某些情节,更重要的是在整个舞蹈中有一个类似戏剧的主题,成为一种喜剧——芭蕾舞。在以后的芭蕾舞剧中,声乐部分也加入了进去,包括有咏叹调、宣叙调、合唱曲,并有一支序曲。芭蕾舞的题材大多来自神话和寓言,音乐富有节奏性。当时,以皮埃尔·高乃依(1606—1684年)和让·拉辛(1639—1699年)为杰出代表的法国古典悲剧,已进入成熟期,它的美学理论和朗诵风格也给即将问世的法国歌剧输入了必要的戏剧因素。

法国歌剧的开拓者是诗人皮埃尔·佩兰神甫(Perrin Abbe Pierre 1620—1675年)和作曲家罗贝尔·康贝尔(Cambert Robert 1628—1677年)。从1659年开始,他们就创作了一些带有歌剧特色的田园剧,其中《爱情的胜利》曾一度在巴黎人中掀起了一股不大不小的歌剧热。尤其可贵的是,这些田园剧对使用法文创作歌剧开创了先河。佩兰和康贝尔主张歌剧的法国化,对意大利歌剧抱着轻蔑和排斥的态度,这就博得了路易十四的赞赏。1669年,在这位“朕即国家”的专制君主强有力的干预下,成立了法兰西皇家音乐学院,由一位热心歌剧的侯爵提供赞助,并授权佩兰等人“公开表演和歌唱一些歌剧和用法国音乐与诗歌创作的类似意大利式的作品”。1671年,佩兰和康贝尔创作的《波蒙娜》在巴黎歌剧院的落成典礼上首演。演职人员中包括4名女歌手、5名男歌手、15名合唱队员以及由康贝尔本人担任指挥的13人乐队。严格地说,这部“歌剧”仍属于田园剧性质,而演出效果却令人鼓舞,连续上演长达8个月。这是法国歌剧迈出的难能可贵的第一步。然而皇家音乐剧院这两位艺术负责人之

间合作的好景不长，由于非艺术的原因，他们的创作前途被中止。佩兰进了监狱，而康贝尔日后也被放逐到英国。

此时，由于历史的机遇和个人的奋斗，法国歌剧史上一位最重要的人物“闪亮登场”，在他的主持下，最终形成了具有鲜明民族特色的法国歌剧。他就是让—巴蒂斯特·吕利（Lully Jean - Baptiste1632 年—1687 年）。

吕利的原籍是意大利佛罗伦萨，童年起就学习吉他和小提琴，并跟随流浪艺人巡回演出。1646 年被带到巴黎，在路易十四的堂姐蒙庞谢尔郡主的府邸当厨房学徒。由于他在音乐上的天资，他的主人资助他继续学习音乐，并由此结识和拜师于音乐家梅特吕和吉戈尔。此间，吕利组建了一支小提琴乐队，显露出了卓越的音乐才华和组织才能。1652 年，吕利被推荐到宫廷服务。他极力迎合路易十四的喜好，全力投入到芭蕾舞的编创和演出之中，很快得到国王的宠幸，成为具有很大影响和很高权利的宫廷音乐家和舞蹈家。吕利曾创作了 32 部芭蕾舞，并组建了在欧洲首屈一指的宫廷乐队。他多才多艺，精力充沛，不仅是作曲家、舞蹈家，还是指挥、导演、舞台监督、剧务，几乎与演出有关的一切事务，他都亲自过问插手。1661 年，吕利加入法国国籍，第二年出任宫廷音乐总监。1664 年，他与法国伟大的戏剧家莫里哀邂逅，开始了两人在戏剧上的合作，吕利为莫里哀的作品《逼婚》（1664 年）、《贵人迷》（1670 年）和莫里哀与高乃依的《普绪赫》（1671 年）等配乐。这些富有芭蕾色彩的喜剧音乐，实际上使作品成为没有宣叙调的歌剧。

1672 年，是吕利正式从事歌剧事业的第一年，也是法国歌剧史上的关键一年。由于在艺术上的出色成就，特别是赢得了王室的欢心与欣赏，吕利被授予全权，负责法国歌剧创作的特权，并领导皇家音乐剧院。从此，吕利完全投身于歌剧创作，也

不幸成为法国歌剧的独裁者，统治歌剧领域达 15 年，直至在一次演出的意外事故中受伤，导致坏血病而死亡。

吕利共创作了 30 几部歌剧和芭蕾舞，为法国歌剧的形成与发展开创了良好的记录。他的作品以一年一部的速度问世，这很大程度上是因为歌剧的需求量大，但也不排除以此作为对路易十四知遇之恩的回报。吕利的第一部歌剧（实际上仍属于田园剧）《爱神和酒神的节日》于 1672 年上演，1673 年，又创作了法国第一部抒情悲剧《卡德摩斯和赫尔米昂》。他的主要作品还有《阿尔赛斯特》（1674 年）、《泰塞》（1675 年）、《阿蒂斯》（1676 年）、《伊西斯》（1677 年）、《普西谢》（1678 年）、《罗兰》（1685 年）、《阿尔米德》（1686 年）、《阿希赛和卡拉黛》（1687 年）等。吕利的大部分歌剧是和当时极受尊崇的戏剧家让—菲利普·基诺合作的。这些作品大多取材于古代神话，以表现爱情和奇遇为主，而又巧妙地和大段舞蹈结合起来，并千方百计地颂扬君主和法兰西民族。

吕利的歌剧音乐主要有以下特点：一是依据法语特点和法国悲剧的朗诵风格设计歌剧音乐，努力使宣叙调适应法语的节奏与诗韵，成功地改造了意大利歌剧中不适应法语的歌唱部分，增强了歌剧对法国观众的吸引力和感染力；二是对宣叙调和咏叹调进行了“法国式”的融合，宣叙调更富有歌唱性，咏叹调则带有朗诵性，较为典型的例子是《阿尔米德》中阿尔米德的《他终于在我的支配之下》一曲；三是歌剧序曲具有结构完整的 A—B—A 三段式，第一段是庄严堂皇带有附点节奏的慢板，第二段是快速的赋格乐段，第三段是第一段的复原。吕利的歌剧序曲强调管弦乐队的作用，对以后的奏鸣曲、协奏曲等具有重要影响。另外，吕利在歌剧中加入了芭蕾舞与合唱，使它更符合法国人的欣赏习惯。但吕利的歌剧音乐具有理性化的倾向，过于模仿 17 世

纪法国名演员的朗诵语调，因此创作手法程式化，旋律较为呆板、单调、拖沓。吕利歌剧音乐的这些特点，代表了法国歌剧的新风格。

法国歌剧在吕利的时代，处于"一花独放"没有竞争的垄断局面。由于吕利把持着歌剧大权，对其他人的创作基本上持排斥或压制的态度，这就使许多作曲家改为创作教堂音乐和室内乐等非歌剧音乐作品。少数几位吕利的追随者，虽然也创作了一些歌剧，但其价值和影响都无法同吕利匹敌。在吕利以后的一个很长时期里，法国歌剧一直没有优秀的作品，以至观众渐渐失去了耐心，法国歌剧从高峰滑向谷底。

第三节　珀赛尔和英国歌剧

与法国歌剧的排外主义倾向相反，17 世纪末的英国歌剧却十分崇尚外来艺术，急于从意大利和法国输入音乐艺术，引进音乐人才，而本国的歌剧长时间无人问津，得不到应有的重视。这种怪现象与英国的一系列社会危机和音乐传统有关。

17 世纪 40 年代，英国在克伦威尔的领导下，推翻并处死了查理一世，实现了资产阶级革命，并由此进入了复辟与反复辟的长期内战和动乱时期。英国的共和政体期间曾一度发动了"清教徒运动"，停办教会所属的音乐学校，许多教堂的音乐设施遭到破坏。这一运动也波及到了戏剧领域，舞台剧被禁演，但歌剧由于被看作是音乐会，仍可悄悄地上演，从而得以幸存。1660 年斯图亚特王朝复辟后，禁令被解除，歌剧得以光明正大地登台演出。但是，长期以来，英国的歌剧舞台上没有英国自己的歌剧，法国和意大利的歌剧占据了绝对的统治地位。这一方面是因为英国王室热衷于欧洲大陆方兴未艾的歌剧，他们宁可花钱

邀请法国和意大利的歌剧作曲家赴英工作，也不关心和支持本国的歌剧创作；另一方面英国歌剧也存在着先天不足，虽有古老的音乐传统，但与意大利、法国相比，歌剧作曲家相当匮乏。因此，法意歌剧走红英国也就不足为怪了。

然而，姗姗来迟的英国歌剧终于度过了艰难而漫长的孕育期，于 17 世纪末呱呱坠地了。

远在中世纪，英国就产生了假面具舞会、哑剧等艺术形式，其中包涵了相似于歌剧的宣叙调及表演等戏剧因素。到 17 世纪初，假面剧作为贵族圈内的一种娱乐表演形式风行一时，即使在内战期间，假面剧仍活跃在上层社会交际场合。这一时期的假面剧中有包括宣叙调在内的独唱、重唱、合唱、舞曲和各种器乐曲，实际上是一种"准歌剧"的形式，但朗诵式的道白在剧中占有相当大的比例。这种综合各种艺术表现手段的音乐戏剧体裁，在英国戏剧中居主导地位，16 至 17 世纪之交的莎士比亚戏剧就具有这样的风格。当时著名的假面剧有 1634 年上演的《科马斯》和 1653 年上演的《丘比特与死亡》。1684 年，约翰·布洛(Blow John1649—1708 年)的假面剧《维纳斯和阿多尼斯》问世，这是英国第一部从头至尾都是演唱的田园歌剧，带有法国和意大利歌剧的明显痕迹。此剧的序曲和序幕是法国式的，咏叹调和宣叙调则是意大利美声唱法和英语歌词的结合体，全剧音乐具有纯正浓烈的英国风格。

真正翻开英国歌剧史第一页的是布洛的学生亨利·珀赛尔(Purcell Henry1659—1695 年)。珀赛尔少年时曾当过唱诗班的歌童，20 岁时任威斯敏斯特教堂的管风琴师，并在皇家的音乐机构中担任一些其他的职务。珀赛尔的创作领域相当广泛，几乎包括了当时所有的音乐体裁，而其中最重要、最富于历史意义的是歌剧音乐或称戏剧音乐。

在珀赛尔短暂的一生中，共创作了49部戏剧音乐。最重要的几部作品是在他生命的最后五年中创作的，其中有《女预言家》(1690年)、《亚瑟国王》(1691年)、《仙后》(1692年，根据莎士比亚的《仲夏夜之梦》改编)、《印度女王》(1695年)和《暴风雨》(1695年)。这些音乐之所以称为戏剧音乐而不是歌剧音乐，原因在于这些作品是接近歌剧体裁的带有序曲、独唱、合唱和舞曲的话剧，也就是17世纪英国人所认为的歌剧。珀赛尔创作的这类戏剧音乐，一般篇幅较短，严格地说属于插曲的性质。但在上述的几部作品中，音乐占了相当大的比例。

珀赛尔创作的真正意义上的歌剧只有一部，即1689年完成的《狄朵与埃涅阿斯》。这是根据古罗马诗人维尔吉的神话史诗，为一所女子寄宿学校创作的歌剧。《狄》剧的情节比较简单，全剧只有四个主要角色，篇幅也很短，整个演出时间为一小时。这部歌剧的音乐是英国民族音乐与欧洲大陆歌剧音乐成功结合的典范，也代表了珀赛尔的创作风格。《狄》剧的序曲是法国式的，主调音乐的合唱带有明显的法国小步舞曲的节奏，但音乐的旋律要比吕利的曲调更美妙。剧中的许多歌曲旋律自然流畅，具有浓郁的英国本土音乐的独特风韵，如《亲爱的，继续您的征服吧》、合唱《走吧，水手伙伴们》与《垂下的翅膀》等，都是声乐作品中的上乘之作。《狄》剧最后一首也是最出色的一首咏叹调是狄朵的《当我入土时》，它借鉴了意大利歌剧音乐的创作手法，技术手段和音乐形象十分完美，特别是在"记住我"一句达到令人心碎的高音G，使人听后难以忘怀，表现出了极大的艺术感染力，成为17世纪歌剧咏叹调的经典作品。

珀赛尔戏剧音乐的特点是，既接受了意大利、法国歌剧音乐的影响，更采用了英国民间曲调，从而形成了独创性的英国歌剧风格。珀赛尔的作品体现出鲜明的个性和强烈的激情，具有悲

剧的思想深度和表现力度;他创作的宣叙调和咏叹调,不同于意大利歌剧,不仅手法新颖,独具匠心,而且感情丰富,细腻准确,合唱曲则比意大利、法国歌剧更气势宏伟;作为一位英国作曲家,他最伟大的成就是,成功地创作了适应英文歌词的重音、速度、节奏和符合英国人欣赏习惯的戏剧音乐旋律及“英国式”的艺术形象。正如后人所评述的那样:“要想更好地了解珀赛尔,应该在英国听他的歌剧演唱,这种语言如此特殊的重音,赋予音乐家奇特的旋律和形式”。

珀赛尔在最艰难的时期,担负起了最艰巨的使命,并取得了最杰出的成就。因此,他在英国歌剧史以及音乐史上都占有不可替代的位置,做出了不可磨灭的贡献。珀赛尔以后,英国的歌剧舞台重归寂静,珀赛尔的事业后继无人。令人遗憾的是,在以后的几个世纪里,英国的歌剧舞台基本上是外国作品和外国作曲家的展台,英国观众的掌声只能慷慨而无奈地奉送给外乡人。

第四节　德国歌剧

同英国歌剧相比,德国歌剧早在17世纪上半叶就蠢蠢欲动,这主要是受到意大利歌剧的鼓舞和刺激。1627年,德国一位17世纪的杰出作曲家海因里希·许茨(Schütz Heinrich1585—1672年),在结束了意大利的音乐学习生活后,根据当时歌剧的热门题材创作了一部《达芙内》,这被认为是德国的第一部歌剧。虽然许茨的歌剧曾一度成为保留剧目,但这种尝试却被迫中断了很长时期,其中的主要原因是德国正处于30年战争的动乱期间,除了原封不动地上演意大利歌剧外,对本国的歌剧事业无暇多顾。尽管在17世纪的4、50年代,慕尼黑等地也偶尔出现过一两部带有宗教色彩的喜剧和闹剧,但终未能够形成气候。德国的歌剧在许茨

播下第一粒种子以后，进入了长达50年的“预产期”。

然而，这期间的德国歌剧舞台并不寂寞。由于对德国社会有重大影响的新教人士的鼓动，从50年代起，意大利歌剧从巴伐利亚“入境”，并向德国全境长驱直入。大批意大利歌剧作曲家、歌唱家及与歌剧有关的各类人员，潮水般涌向德国：威尼斯歌剧的代表作曲家卡瓦利亲临慕尼黑，上演了他的歌剧《亚力山德鲁》，另一位威尼斯歌剧大师切斯蒂则在维也纳坐镇，并在这个城市的歌剧舞台上取得了无可争辩的领袖地位，帕拉维奇诺和蓬当比占据了德累斯顿，斯泰凡尼先在慕尼黑，后到汉诺威，并在那里创作了《亨利(狮子)》。毋庸置疑，意大利歌剧家不仅带来了使德国人沉湎其中的歌剧，而且激发了日尔曼人创立本国歌剧的自尊心和荣誉感。

当德国几乎所有的城市都在为意大利歌剧欢呼雀跃时，有一个城市是例外，这就是当时欧洲的自由港汉堡。与德国其他城市不同，汉堡把这份热情投入到了对发展本国歌剧事业的思索和实践之中。在汉堡，人们看到了德国歌剧的曙光。

1678年，汉堡歌剧院建成开业。汉堡歌剧院的建立，使汉堡成为继威尼斯后欧洲第二个对公众开放歌剧院的城市，也使它成为可以与威尼斯相提并论的德国音乐活动中心。歌剧院接待的第一部歌剧，是用德语演唱的《亚当与夏娃》(也称《人类的产生、沉沦与再生》)，作曲家是许茨的学生泰勒。在汉堡，荟萃了德国歌剧界的精英，甚至亨德尔也为汉堡歌剧院写过4部歌剧，这就使德国民族歌剧的前景十分明朗和乐观。

这一时期的德国歌剧由于受外来歌剧的影响，在题材上多译自或模仿意大利歌剧，在音乐创作上则同时以意大利和法国为样板。本国的影响主要来自校园剧和德国独唱歌曲。校园剧盛行于16、17世纪，是由学生表演的有一些唱段的短小戏剧。

由于教会势力在当时的德国仍占据上风，非宗教题材的音乐处于半地下的状态，因此校园剧也基本上反映了宗教的理念，具有伦理说教的特点。德国歌剧音乐除了宣叙调照搬意大利，咏叹调模仿法国外，属于本国特色的是那些土生土长的独唱歌曲。这些旋律和节奏轻快直率、具有鲜明民族风格的本土歌曲，一经改造加工而进入歌剧舞台后，马上显示出了极大的活力和感召力，受到德国观众的首肯和欢迎。

在汉堡众多的歌剧家中，赖因哈德·凯泽尔（Keiser Reinhard1674—1739年）是最出色的一位。凯泽尔在少年时，受到身为作曲家的父亲和名师库瑙的双重音乐教育，19岁开始创作歌剧而一发不可收，一生共写了116部歌剧，成为这一时期最杰出的歌剧作曲家。1696年到汉堡歌剧院任乐长，是汉堡歌剧乐派的主要代表人物。

凯泽尔的歌剧题材大多为神话、历史故事，还有为数不少的题材表现了德国民间的生活以及作者本人对大自然的感情。在凯泽尔创作高峰期的作品中，既体现了把意大利和法国歌剧特色融于一炉的纯熟的音乐技艺，也反映了作者“青出于蓝而胜于蓝”的强烈的创新意识。虽然凯泽尔从意、法两国歌剧中受益匪浅，但他不是异国音乐的奴仆。他的丰满的复调织体、趣味盎然的数字低音伴奏和多样化的咏叹调旋律，具有鲜明的纯德国风格。凯泽尔是一位极富灵感，即兴能力很强的作曲家，不仅歌剧音乐优美清新，其他创作歌曲也妩媚动人，被称为“古典歌剧的莫扎特”。事实上，凯泽尔的音乐创作也确实给予了莫扎特、亨德尔以有益的启示，尽管与这两位音乐伟人相比，凯泽尔只是一名先驱者。

凯泽尔逝世的前一年即1738年，汉堡歌剧院在意大利歌剧的猛烈冲击下，宣告关闭。在其他的德国城市里，意大利作曲家

依旧执掌或影响着歌剧院。即使是德国作曲家,也仅仅是根据意大利文而创作意大利音乐。德国歌剧只得等待莫扎特的问世,才能真正创造它的辉煌。

第五节 康塔塔和清唱剧

康塔塔和清唱剧的源头可以追溯到16世纪下半叶甚至更早,于17世纪中后期基本定型。这两种几乎是同步发展起来的声乐形式,可以看做是姐妹艺术。它们和歌剧有着许多相近之处和密切关联。

康塔塔译自意大利文"cantare",原意为"演唱"。康塔塔是为歌唱家、合唱队和器乐演奏家而写的作品。初期的康塔塔脱胎于单声部分节歌变体,后来发展为若干短小的多声部歌曲的组合。很长时间里,康塔塔并没有形成明确的概念,凡是不属于歌剧的声乐作品,都可以称其为"康塔塔"。至17世纪后半叶,康塔塔最终定型,具有了自己的明显特征,它成为由数字低音伴奏、若干首宣叙调和咏叹调交替出现的声乐套曲。康塔塔和歌剧的主要区别是,前者是室内声乐,而后者是舞台艺术。康塔塔的题材与形式都与歌剧接近,但因为在室内演唱,就没有布景、道具、服装,时间也较短,一般在15分钟左右,像是独幕歌剧。作为室内声乐,康塔塔比舞台剧更为精致,并使用美声唱法演唱,对观众欣赏水平的要求相对更高,也更容易营造出亲切舒适的演出环境。

意大利作曲家亚力山德罗·格兰迪(Grandi Aliessandro1577—1630年),大概是第一个正式以康塔塔称呼其作品的人。在他于1620年发表的《康塔塔和咏叹调》中,康塔塔专门用来指称与文艺复兴时期单声部分节歌一脉相承的独唱曲。从

17世纪50年代起，意大利歌剧作曲家大都作有数量可观的康塔塔，其中著名的有卡里西米、罗西、切斯蒂、莱格伦奇、斯特拉代拉等。经过这些作曲家的努力，康塔塔作为小型室内歌剧的形式日趋完美，并开始向合唱类型过渡。

高产而杰出的歌剧家亚·斯卡拉蒂，无疑又是一位优秀的康塔塔作曲家，他创作了600余首康塔塔，标志着这类作品进入了高峰期。在《别再啊别再》这首作品中，体现了康塔塔的许多典型特征：它以一个旋律缓慢的短小咏叙调开头，继而是一首和声幅度宽广，表现被所爱之人抛弃的痛苦心态的宣叙调，然后是一首旋律流畅的完整的返始咏叹调，表达了"残酷的爱情，别再折磨我"的歌曲主题。

17世纪，意大利的康塔塔和歌剧一道进入欧洲各国，并影响了这些国家康塔塔的创作风格。法国的康塔塔最为接近意大利风格，甚至使用意大利语演唱。德国的情况与法国类似，一贯占统治地位的宗教歌曲始终在意大利音乐的影响之下，康塔塔也不例外。德国的康塔塔基本上分为教堂康塔塔和世俗康塔塔两种形式。

清唱剧的提法源自"oratory"，即教堂中的祈祷室。这十分贴切而形象地反映了清唱剧的特点，这就是它是一种大多数情况下在教堂演唱的声乐体裁，但也供圣乐音乐会演唱，并在大斋节和剧院停演的季节用以代替歌剧。清唱剧的产生与中世纪的神迹剧有渊源关系，正式形成的时间是16世纪末。清唱剧是由独唱、重唱及合唱组成、管弦乐队伴奏的多乐章的大型声乐套曲。它以圣经故事为基础，具有浓厚的宗教情感和教化色彩。与康塔塔和歌剧相比，清唱剧是介于二者之间的中间形式。它比康塔塔篇幅长，戏剧结构相对完整，故事情节更加复杂，而更像一部歌剧；但又和歌剧不同，它是一种以听觉为主的艺术形

式，故事的展开、情节的叙述、人物的塑造，依靠歌唱和剧中负责解说的“叙述者”的道白，没有表演动作，也就不需要服装布景。

17世纪清唱剧有影响的代表人物有意大利作曲家是贾科莫·卡里西米(Carissimi Giacomo1605—1674年)和德国作曲家许茨。

卡里西米生于罗马，也死于罗马，长期担任教会最重要的教育机构——罗马日尔曼公学的乐长，是切斯蒂、亚·斯卡拉蒂等人的老师。卡里西米是清唱剧的创始人，也是康塔塔的杰出作曲家。他的拉丁文清唱剧虽没有表演和布景，但却非常生动感人，善于用简练细腻的音乐语言刻画人物，展开剧情。卡里西米的作品多数佚失，流传下来的寥寥无几，有《耶弗他》《所罗门的裁判》《巴尔塔波尔的故事》等。

卡里西米最著名的清唱剧是1650年前后创作的《耶弗他》。这部多场景的作品具有清唱剧的典型特点：首先由叙述者介绍故事情节；接着是耶弗他的男高音宣叙调，他发誓如果上帝使他在战争中获胜，他将把凯旋时第一个迎接他的人献祭给上帝；之后用激动的合唱、咏叹调和二重唱描述战斗场面，叙述者用宣叙调描述耶弗他胜利归来；而不幸的是第一个欢迎者是他的女儿，耶弗他不能违背誓言，只得将女儿献祭上帝，耶弗他和女儿用一段宣叙调的对唱倾诉别情；接着是一曲表现女儿和女友们上山时悲痛无奈与怜惜心情的合唱；然后女儿唱了一段很长的、感人肺腑的宣叙调，全剧在壮丽的六声部的哀歌合唱声中结束。

在卡里西米以后，带合唱的拉丁文清唱剧被通俗清唱剧即意大利文清唱剧取代，合唱虽还保留，但以独唱和二重唱为主，更接近歌剧。

17世纪另一位杰出的清唱剧作曲家是德国的许茨。许茨一生经历了文艺复兴时期向巴洛克时期的过渡，他的作品成功地结合了德国和意大利两种伟大的音乐。许茨曾两度赴意大利

学习音乐，并将清唱剧引进德国，因此而成为德国清唱剧的首创者。许茨的清唱剧作品主要有《耶稣的临终七言》(1645年)、《圣诞清唱剧》(1664年)、《路加受难曲》《约翰受难曲》《马太受难曲》(1665—1666年)等。《耶稣的临终七言》是许茨的代表作，耶稣的话用的是自由而富于表现力的独唱宣叙调，并以合唱开始和结束，整个音乐充满了宁静深刻的虔诚气氛，对耶稣音乐形象的塑造具有个性化，表现出作者炽热崇敬的感情。

同时，许茨还是康塔塔和宗教合唱曲的作者。在《扫罗》这部作品中，许茨的音乐创作表现出强烈的戏剧性和感染力。歌词选自圣经里的两句话，在扫罗迫害基督的门徒后，基督在他面前显圣："扫罗，扫罗，你为什么逼迫我？你难以挣脱束缚！"独唱以非常急迫的心情进入，呼喊声不断重复，发展为整个独唱组振聋发聩的呼喊，并形成回声效果，仿佛是在激烈地反省；在歌唱的高潮中，几个独唱声部咒语般重复着"扫罗，扫罗"，并加入伴唱；结束部分使用了上行模进，强化了紧张气氛，使全曲具有震撼人心的戏剧性。

在许茨的作品中，宗教音乐占了主流，但在宗教的外表里体现了现世的生活内容，概括地描绘了人们的心理活动。他的作品风格以严肃神圣为主，带有明显的讽喻规劝色彩。

关于清唱剧的演出情况，安德烈·莫加斯曾做过这样的描述："我所听到的最佳作是在圣马尔切洛斯祈祷室里，那里有一个圣十字架兄弟会，由罗马最上层的王公组成，因此有权利调集意大利所有最最难得的人力物力。事实上，最优秀的音乐家竞相露面，最高明的作曲家渴望自己的作品有幸在那里演出，力求展示自己的全部才学"。接着，莫加斯对清唱剧的演出现场做了详细的描述，"这种令人赞赏陶醉的音乐只在大斋节每逢星期五从3时到6时才有。那教堂不如巴黎的皇家圣堂大；房间尽头

有一架很大的圣坛屏和一架小型管风琴，声音恬美，能很好地与人声配合。教堂两侧另有两条小的廊柱，几位最优秀的器乐师就安排在那里。通常人声以咏唱诗篇开始(用经文歌方式)，然后全部乐器齐鸣，谐美动听。接着人声以宗教剧形式唱《圣经》中的一则故事(例如苏珊娜、犹迪和奥罗菲奈、大卫和歌利亚的故事)。每一位歌手代表故事中的一位人物，并完美表现出歌词的感染力。”对此，莫加斯评论道：“这种宣叙调的音乐，我无论怎样赞美都不会过分，你必须亲自到场聆听，才能品出它的价值。”

除康塔塔和清唱剧之外，其他声乐艺术形式也得到不同程度的发展。

宗教歌曲在声乐领域仍占有半壁江山。在意大利和德国，罗马天主教的教堂歌曲出现了新的自由风格与旧的严格风格竞相发展或融于一炉的局面。博洛尼亚一位教堂的乐长卡扎蒂在1641年—1678年间，曾出版了50本两种风格都有的宗教歌曲集。在法国，除了引进清唱剧外，圣经唱词的经文歌仍然是官方作曲家创作的主要体裁，应该提到的作曲家有吕利、夏庞蒂埃、迪蒙和拉朗德。在英国，帝制复辟后的圣公会教堂歌曲以赞美歌为主，王室偏爱的“领唱赞美歌”和为加冕典礼创作的精美的赞美歌等，受到作曲家的重视，布洛、珀赛尔、汉弗莱等是这类歌曲的主要作者。与此同时，在德国南部路德教派控制的地区，由会众同唱的众赞歌继续得到发展，并几乎形成了群众性的咏唱活动，克吕格发表的《以歌曲表达虔诚》歌曲集，汇集了此类歌曲。

与宗教歌曲分庭抗礼的是德国的艺术歌曲，即带器乐伴奏的独唱歌曲，这是17世纪新产生的一种声乐体裁。这些歌曲以民歌旋律为基础，和日常生活有着密切的联系，并且唱法灵活，形象生动，题材也相当宽泛。这一时期的德国艺术歌曲为舒伯特艺术歌曲的问世，准备了有利的条件，奠定了良好的基础。

第五章　正歌剧时期的美声唱法

17 世纪，以意大利正歌剧的兴起为标志，到 18 世纪末，声乐艺术进入了第一个“歌唱的黄金时代”，即正歌剧时期的美声唱法年代。

早在 16 世纪，意大利就以它得天独厚的条件，成为歌唱家的摇篮。声乐教育已经起步。这为 17 世纪美声唱法的诞生奠定了坚实的基石，营造了良好的外部环境。而美声唱法正式形成的直接原因，是歌剧的产生。

首先，歌剧是以使用美声唱法演唱单声部独唱的歌唱家作为其上演的先决条件的。歌剧艺术把歌唱家推上了极为重要和显赫的位置，没有歌唱家，就没有歌剧。歌剧的兴起与普及，必然推动和刺激大批歌唱家的产生，并进一步使歌唱家成为歌剧实际意义上的主宰者。

其次，歌剧的频繁上演，特别是歌剧院的兴建，给歌唱家创造了极其壮观的表现场所，提供了显示其嗓音、歌唱技巧与表演才华的绝佳机会，也掀起了崇拜歌唱家的狂热。而这些对于激发与满足歌唱家的荣誉感和表现欲是至关重要的。

再次，歌剧的繁荣与发展，一方面派生出了一系列相关行业，如研究歌唱理论和教授歌唱方法的学校、团体、机构，促使了

歌唱家的专业化和职业化;另一方面也在相当程度上加剧了歌唱职业的竞争,歌唱家除了要具备先天的各种条件外,还必须接受歌唱的训练,这样才能提高技艺,赢得观众,从而在竞争中立于不败之地。

又次,歌剧的音乐风格与以前的世俗歌曲或宗教歌曲的音乐风格决然不同,特别是宣叙调和咏叹调,具有特定的戏剧性及高难的技巧,这就对歌唱家的声音条件与演唱技法提出了前所未有的要求,并确定了相应的严格标准。美声唱法及其歌唱教学应运而生。

最后,美声唱法随着歌剧和歌唱家一起向欧洲各国"整体输出",迅速成为歌剧演唱中惟一和必需的唱法,并由此产生了长达几个世纪的影响。对此,一位音乐评论家评述说:意大利作为"歌剧的故乡","采用偏重于歌剧的歌唱方法","意大利歌剧的声誉,很快地就传遍了欧洲各国,各方面都对这种新风格的音乐发生了好感,而争相聘请意大利的作曲家和歌唱者。当时,一般人都认为只有意大利人才懂得创作歌剧和唱好咏叹调。结果在18世纪,差不多所有的国家都受到意大利歌剧的影响,流行着意大利的歌剧和意大利唱法。"

正歌剧时期的美声唱法声乐艺术,有三个特点:一是产生了以美声唱法进行歌唱方法训练的声乐教育家;二是以剧院为主要演出场所的舞台歌唱艺术,取得了空前的成就;三是涌现出了一批有世界水平和影响的优秀歌唱家。

这些标志着欧洲声乐艺术进入了第一个"黄金时代"。

第一节　美声唱法的声乐教育

经过了漫长历史岁月的侵蚀,早期声乐教育时期的歌唱形

态,我们已不得而知。虽然我们能够知道中世纪的行吟诗人和格里哥利时代教堂唱诗班的歌手唱些什么,但我们不知道他们怎样唱。正如一切文化艺术都离不开历史的传承一样,在 17 世纪形成的美声唱法也绝不是“高楼万丈平地起”,可以肯定地说,它继承和发展了世俗歌曲和宗教歌曲的唱法中所有接近于科学与趋向于完美的部分,反映和提炼了以往声乐教育成果中的有益经验。

正歌剧时期美声唱法的形成,在欧洲以至世界声乐教育史上具有无可比拟的重大意义:在声乐理论上,创立了一系列有科学依据和理论价值的歌唱原则,经过以后不同历史时期的扬弃和磨合,逐步形成了一个既具自身特色、又有应用价值的较为科学、完整的方法体系;在歌唱教学上,通过一代代声乐教育家的努力,建立起了一套严格、规范、有效地歌唱训练方法,极大地提高了歌唱的水平,保证了歌唱的质量,培养造就出了一批批优秀的世界级歌唱家;在舞台实践上,第一次展现了优美、华丽、高亢、辉煌的高难度歌唱音响,赋予声乐艺术以极强的魅力与活力,美声唱法不仅是歌剧演唱中基本或惟一的唱法,而且广泛地影响和支配了其他声乐体裁的演唱,在相当长的时期里占据了歌坛的绝对主导地位。

尽管美声唱法在声乐史上的意义是清晰可辨的,但它在音乐术语中却可能是绝无仅有的“模糊概念”。美声唱法,出于意大利语的“bel canto”一词,意为“精美的歌唱”,仅此而已。至于什么算是“精美的歌唱”,美声唱法包括那些清晰明确的内容,却在很长时期里都难有一个统一和权威的说法。虽然,美声唱法是在 17 世纪初与歌剧一起问世的,但它作为一个专业名词却整整推后了 200 多年,只是在 19 世纪的中叶,“美声唱法”才正式成为一个特定意义的名词,去指代从 17 世纪起在歌剧舞台上出

现的那种“华彩优美”的声音。如果我们把各种对于“美声唱法”的解释作一综合分析,就可以发现它们之间并无原则上的分歧,它们指的都是同一件事,而只是在一些纯学术性或技术性问题上存有某种差异。这就不妨碍我们采用一个大家都能接受的说明,来使这个“模糊概念”变得清晰明确一些,这就是,美声唱法是一种强调声音华彩优美、具有咏叹性风格、体现高难技巧的发声唱法。

美声唱法从它形成的第一天起,就和这一唱法的声乐教育紧紧地结合在一起。没有声乐教育,美声唱法就不可能形成与发展,更不可能有它的黄金时代。

在 17 至 18 世纪的正歌剧时期,美声唱法的声乐教育可分为两个阶段,即起始段和成型段。这一时期对美声唱法的形成、发展与成型起重要影响的著名声乐教育家有卡奇尼、托西、皮斯托奇、贝那奇、波波拉和曼奇尼。

一、卡奇尼和《新音乐》

从 1602 年卡奇尼的《新音乐》问世,到 17 世纪末,是正歌剧时期美声唱法的起始段。

美声唱法的形成和歌剧一样,起始于意大利的佛罗伦萨艺术集团。当这个艺术集团以挑战性的姿态酝酿歌剧的时候,实际上也正在创造一种新的歌唱方法,即“美声唱法”。卡奇尼成为这一唱法最早的倡导者和实践者,并对这一新唱法的形成起了决定性的影响。他不仅是歌剧作曲家兼歌唱家,而且是当时声望卓著的声乐教育家;亲自教授了自己所倡导的美声唱法。当然,我们可以认为卡奇尼只是当时许多城市中的许多声乐教育家里的一位杰出者,或者说是教授美声唱法的权威人士。

卡奇尼在《新音乐》的前言中,对这种新唱法作了原则性的

阐述。根据若干年后的追记，卡奇尼的训练方法包括：

第一，在基础训练方面，要求练声时从开放母音（如“啊”）练起，进而练唱闭合母音（如“乌”、“衣”）；歌唱时掌握好每个母音的特点，把母音唱得清楚纯正；从训练一开始就注意音准；练声从中音区开始，能正确发声后，再向上下延展；声音的渐大与渐小应结合起来练；声音的力度要在训练过程中自然地加大等。

第二，在技巧训练方面，最基本的要求是，准确理解和表达歌词，特别是唱清楚宣叙调的歌词；长期学习固定唱名法；逐渐培养声音的灵活性，在有了一定基础后，再练颤音等装饰技巧；训练时不用乐器，以便自己掌握音高、音程等。

第三，声乐理论方面，认为声音分为胸声和头声两个声区。

显然，我们所了解的卡奇尼的训练方法只是一个大致的轮廓，但从中可以看到那些合理的部分，直到今天仍有积极的指导意义。

17 世纪初，以卡奇尼为代表的美声唱法的声乐教育，从佛罗伦萨起源，很快发展到意大利全国。这一时期的歌唱家或多或少地接受过新唱法的教育，其中的学有所成者，成为活跃于歌剧舞台的歌唱家。当时一位显然是歌剧爱好者的巴萨诺侯爵久斯蒂尼安尼，曾在《关于音乐的论述》一书中，以极其欣赏和赞叹的口吻，对曼图亚和费拉拉的歌唱家学习美声唱法的效果作了详细地描述：

女歌唱家们“依照所唱歌曲的要求，减弱或增强音量，有时大声或轻声，有时沉重，有时轻巧；有时用温柔的叹息打断歌声，有时连贯地或断开地唱长的片段，有时唱跳音，有时唱长的颤音，有时唱短的，然后再用轻声唱出甜美的流动的乐句，有时人们能出乎意料地听到一声回音。随着音乐与情感，她们有着适当的眼神、动作和表情；她们的嘴、手与身体都没有不符合歌曲

情感的不雅观的动作。她们吐词清晰，使人们几乎能听到每个词的最后一个音节，歌词完全不受装饰性乐句的干扰或阻碍”。

在美声唱法的起始段，大多数声乐教育家又是歌唱家，这多少反映了美声唱法处在边实践边总结的初始阶段的那种典型特征。

二、托西和《华丽唱法的经验》

从18世纪初以1723年托西《华丽唱法的经验》一书的出版为主要标志，到世纪末，是正歌剧时期美声唱法的成型段。

在卡奇尼身体力行了美声唱法的一个世纪以后，美声唱法从试验型、经验型，逐步上升到声乐理论的高度，人们从歌唱和教学的实践中，不断发掘和总结新的方法，补充和完善新的内容与规则。由于这一阶段的声乐教育家先前大多为唱女高音声部的阉人歌唱家，所以18世纪的美声唱法是以女声部为主要教学对象的，但许多基本原则和方法对男声同样具有指导意义。这一时期杰出的声乐教育家，首推皮埃尔·弗朗西斯科·托西(Tosi Pier Francesco 1647年—1732年)。

托西是著名的歌唱家兼声乐教育家，他在少年时接受了阉割手术，成为男性女高音歌唱家，先后在意大利、英国和德国演唱歌剧，17世纪末退出歌坛，1692年起在英国从事声乐教育，成为德高望重、教学成就显著的卓越的声乐教育家，其中在18世纪初的一段时间里，曾在维也纳担任宫廷作曲家，以后返回英国，以85岁高龄在伦敦去世。1723年，托西发表了《华丽唱法的经验》这部声乐专著，被认为是当时极其重要、最具权威的美声唱法经典著作，享有声乐教育“第一颗宝石”的盛誉。

在《华丽唱法的经验》一书中，托西对卡奇尼阐述的歌唱原则和教学中的训练方法，做了精练总结并予以详尽发挥。托西

认为，美声唱法基于这样一些原则：悦耳圆润的音质，从下至上均匀的音阶，优美的声调，富于表情的语气表达方法，抑扬顿挫的声音，纯净的元音，精通装饰音和修饰法以及具有即兴歌唱的创造力。这些重要的观点，成为正歌剧时期美声唱法的基本规则。

托西的歌唱训练方法，除了在声音的基本训练方面，丰富和细化了卡奇尼的方法外，还具有以下三个特点：

第一，也是需要特别指出的是，托西非常强调咏叹调的即兴演唱能力，对歌唱家根据自身条件和演出现场的情况，自由随意地更改原调、即兴添加花腔装饰的做法，持积极肯定的态度。他坚持认为这才是真正的艺术，不掌握这样的技巧，"就永远不能成为伟大的歌唱家"。为此，托西强调在唱经过乐句时，加进颤音、倚音、滑音、变化音等，形成华彩片段，并对这些技巧进行了详细地论述和示范。这一原则实际上使歌唱家参与了歌曲创作，并有可能极大限度地发挥自身嗓音和歌唱技巧的优势，这在当时及以后相当长的时期里，成为美声唱法的一个显著特点。托西对具备这种即兴演唱创造力的歌唱家赞赏有加，他认为，"凡是富于创造性的人，即使是中等歌手，也比缺乏创造性的较好歌手更值得尊敬"。但与此同时，托西也看到了随意即兴发挥的弊病和潜在的危险，他警告说：这"可以造就一个歌唱家，也可以毁灭一个歌唱家"。

第二，托西十分注重宣叙调的训练，他本人也以善于演唱宣叙调而著称，他把宣叙调分为教堂、剧院和室内三种，并分别提出了不同的要求。托西认为，宣叙调的演唱是一门基本功，教师有责任依据宣叙调的思想内容对学生进行指导。

第三，托西以诲人不倦的语言，表现了他对声乐教育事业的热忱和钟情，也体现了他作为声乐教育家高尚的责任感和严肃

的教学态度。

三、皮斯托奇、贝那奇和博洛尼亚歌唱学派

把托西的理论付诸于声乐教育实践并取得成效的，是创立了“博洛尼亚歌唱学派”的歌唱家兼声乐教育家安东尼奥·皮斯托奇(Pistocchi A·1659—1726 年)和安东尼奥·贝那奇(Bernacchi A·1685—1756 年)。

皮斯托奇生于博洛尼亚，8 岁就发表了《随想曲 40 首》，后参加少年合唱队。他是正歌剧时期较早的杰出歌唱家，曾在费拉拉、维也纳等地演出歌剧，担任帕尔玛的宫廷歌手。而皮斯托奇的最大贡献，则是成为许多比他唱得更好的优秀歌唱家的老师。1705 年，他告别歌剧舞台，在家乡建立了著名的博洛尼亚歌唱学校，这也是最早的一所分年级的正规的声乐教育机构。此间，他还两度当选为当地爱乐学会的主席。皮斯托奇是托西教学原则和方法的实践者，并极力倡导具有器乐性效果的歌唱技巧，他的学生也因此蜚声歌坛，其中最出色的是贝那奇。教学的辉煌成就，使皮斯托奇成为当时最著名的声乐教育家。对于他的声乐教学，托西曾给予高度评价，称赞他以成熟和无可比拟的修养与方法，使学生能在最短的时间里形成优美的歌喉。

贝那奇是一位杰出的男性女中音歌剧演唱家，在 20 年的歌唱生涯中，他先后在意大利、伦敦、巴伐利亚、奥地利演唱歌剧，并参加了亨德尔的歌剧团。贝那奇的嗓音条件并不是很好，但他成功地运用歌唱的高超技巧，掩饰了先天不足。当然亨德尔根据贝那奇的嗓音特点专门为他设计了唱段，这也帮了他的大忙。贝那奇的歌唱大量使用了花腔式的技巧，肆意加添装饰音和颤音，是一位“炫技派”歌唱家。他的声音清澈而婉转，快捷而细腻，拥有大批欢呼他为“歌王”的观众。特别需要提到的是，为

了避开嗓音的先天缺陷，贝那奇唱华彩乐段不用头腔或混声，而使用丰满的胸腔。这是一个创举，也是为了与其他没有此类缺陷的歌唱家展开竞争。由于贝那奇过于追求声音的器乐性效果，使歌唱变成了卖弄技巧、哗众取宠的声音游戏。对此，连他的老师皮斯托奇也无法忍受，批评他沦为把嗓子当机器的“器乐演奏家”。

1730年起，贝那奇在意大利从事歌唱教学，他继承了皮斯托奇“博洛尼亚歌唱学派”的原则，并教授由他发明的“快速花音唱法”，歌唱家塞涅西诺、卡莱斯蒂尼、拉富和声乐教育家曼奇尼师从他学艺，在声乐教育事业上取得了非凡的成绩。

四、波波拉和古代意大利歌唱学派

在托西以后，18世纪最伟大的声乐教育家是尼科罗·波波拉(Porpora Nicolo 1686—1766年)。

波波拉出生在那不勒斯，曾在当地的一所音乐学校学习音乐。从22岁起开始作曲。1712年创办了一所很出色的歌唱学校。此后，他的足迹遍及欧洲各地：1725年至1728年，赴威尼斯担任德拉皮欧塔音乐学校的教师；1728年后又到德累斯顿担任了一年的歌剧指挥和音乐教师；1729年至1736年，他在伦敦工作了7年，主要从事声乐教育；1736年又返回威尼斯，出任10多年前曾在那里当过教师的德拉皮欧塔音乐学校的校长；1745年在维也纳继续声乐教学工作，此间，海顿曾是他的学生，而莫扎特则是他学生的学生；1748年重返德累斯顿，任宫廷乐队的指挥；4年后再度回到威尼斯；他生命中的最后一站是出任欧诺菲奥音乐学院的院长。

波波拉曾作为斯卡拉蒂的学生学习过作曲，据说他写的一些歌剧把华丽而高难的技巧推向了极端，以至竟找不出一位能

胜任这种唱法的歌唱家。还有一个更有趣的传说，认为波波拉改行“教书匠”，是想通过他的声乐教育培养出能演唱他那些高难歌曲的歌唱家来，对此我们姑妄听之。此外，虽然海顿曾拜在他的门下，但显而易见的是波波拉并没有因此事而名扬四海。波波拉之所以蜚声18世纪的主要原因，是作为一位具有赫赫成果的声乐教育家。他的学生中，有五位是18世纪最优秀的阉人歌唱家，其中包括大名鼎鼎的法瑞内利、卡法莱利，有两名是杰出的女高音歌唱家，还有一位是被称之为“伟大的男低音第一人”的蒙塔格那那。波波拉的声名随着这些声乐“高材生”的歌声而远播欧洲各国。

虽然波波拉有着举世公认的教学成果，但他的声乐教育理论和方法却未能完整地保留下来，其中的部分原因在于他频繁地变更工作地点，在当时的条件下，使得保存他的教学文献成为一件十分困难的事。尽管如此，我们仍可以通过他的学生和友人，了解他有关声乐教育方面的一些情况。波波拉基本上继承了托西声乐教育的原则和方法，强调情感在演唱时的作用，重视对宣叙调的研究和训练，注重声音的柔韧性和气息的控制。波波拉最脍炙人口的故事，是他对基础训练的严格要求，他几条简单的声音练习曲曾6年不变，让学生反复练习，终于培养出了像卡法莱利这样的大歌唱家。波波拉生性严厉，喜欢发号施令，学生对他必须逆来顺受，绝对服从。对此，连海顿都发过感慨：“挨过不少训斥，骂我是笨蛋、驴子等等，但我都忍受了，因为我在声乐、作曲和意大利语方面受益匪浅”。

波波拉开创了一个时代，他的声乐教学体系被称之为“古典意大利歌唱学派”，其中一些合理和进步的部分，迄今为止仍被采用。

五、曼奇尼和《关于歌唱修饰艺术的实践意见》

18 世纪最后一位杰出的声乐教育家是吉亚姆巴蒂斯塔·曼奇尼(Mancini Giambattsta 1716—1800 年)。

曼奇尼的生平,不为人详知。我们只知道他是贝那奇的学生,并有过跟随同是博洛尼亚爱乐学会会员的马尔蒂尼和莫扎特学习作曲的经历,还在维也纳宫廷中工作了 15 年之久,可能主要从事声乐艺术的研究和歌唱教学。最后在维也纳去世。

曼奇尼一生最光辉的业绩,在于 1774 年出版了《关于歌唱修饰艺术的实践意见》(又译为《关于花腔歌唱的实际思想和意见》,并于 1777 年出版了增订本)。这是一本关于美声唱法的重要著作。曼奇尼在书中继承了托西、波波拉的声乐教育思想,根据新的歌唱实践和当时声乐教育的新情况,较为完整地总结归纳了美声唱法的新经验,为正歌剧时期美声唱法的声乐教育划上了一个圆满的句号。在以后的 100 多年中,这些经验和意见被广泛采用,使曼奇尼和他的这部著作成为声乐教育领域的一个里程碑。

在发声方面,曼奇尼和托西一样,认为人声可划分为头声(假声)与胸声两个声区,必须按照"自然的趋势",把它们唱得协调统一;母音的练习不仅是必不可少的,而且是歌唱的基础。

在口腔和口型方面,曼奇尼十分重视口腔打开的作用,"我的意见是这样,要能懂得怎样把口腔打开得形状良好,对一位歌唱家来说,就能够适度地掌握到歌唱艺术的最重要的基础",也就是声音共鸣的基础;具体的处理则要因人而异,着重于典型示范,"一般的告诫往往作用不大。只有实践的经验才是好的。在教给学生具体的方法时,教师不仅要告诉他是什么,而且要对他加以详尽的解释,并让学生自己通过实际例子来说明不同口型

所形成的不同声音”；在发声时，面部应保持微笑的状态，不过，唱不同的母音，微笑的状态也有不同，口型也因此有所变化。

在歌唱姿态方面，曼奇尼要求头部姿势正直自然，使发声器官处于放松和柔韧的状态；保持正确的胸腔姿势，使发声自然、喉腔柔顺；各种器官的协调一致是至关重要的，否则就会对歌唱起到破坏作用。

在声音训练方面，曼奇尼认为应该顺应学生的自然状态进行，逐步消除粗糙、尖利和不纯的声音，形成清纯甜美的声音；应特别注重“练习唱延长的音(全音符的)”，“在开始唱一个音时，口腔要稍稍张开，这样可以帮助使声音在性质上趋于甜美柔和，然后逐渐增强力度”；在练声时，要选择平均的、稳定的练声曲。

在歌唱和表演技巧方面，曼奇尼认为，“歌唱艺术用以扣人心弦的是它的优美华丽，包括滑音的使用，‘弱强弱’的大小控制，倚音、颤音和连音”，其中，颤音是最重要的装饰音；曼奇尼建议每天要大声朗诵一篇诗歌，并辅之以一些动作，这对于用声音和形体去表达与反映人物的思想感情是相当有益的。

在20世纪初，当曼奇尼这部声乐专著的英译本被作为一份荣誉颁奖给邦西时，这位当时最杰出的抒情男高音歌唱家对曼奇尼的作用做了这样的评价：

“如果现代对声乐的科学研究，能够很好地继承古老意大利的歌唱方法，使其成为现代歌唱方法的基础，那么歌唱的艺术将会再度掀起与先前那样的高潮。”

第二节　阉人歌唱家的形成和历史地位

美声唱法最早的实践者是阉人歌唱家。

从古代社会到16世纪以前的漫长时期里，歌曲的演唱并不

是某一性别的专利。男性能唱歌,女性同样可以唱歌。不论从法律的角度,还是从习俗的角度说,男性和女性都拥有歌唱的权利,对此从未发生过争议,虽然在个别地区和场合除外。但事实上,男性歌手的比例和参与演唱的机会要大得多,演唱的水平也要高得多。尽管如此,女性在公开场所唱歌,并未被禁止。

1586年,罗马圣保罗教皇在《哥林多书》中发布指令:“令妇女们在教堂中保持安静”。教皇在另外一次训喻中对此解释说,“令妇女们谦恭地在安静中领悟。但我不能容忍让妇女教导,更不能篡夺男人们的权利,而是保持安静”。这一命令的初衷是出于宗教上而不是艺术上的考虑。由于教皇至高无上的权威,女性不但被剥夺了在教堂发言和唱歌的权利,进而也失去了在剧院和其他公众场合歌唱的权利。

在这道指令前,女性是参与教堂唱诗班的圣咏歌唱的。为了填补她们空缺的位置,能维持演唱越来越盛行的多声部合唱,就不得不用男童代替。但随之而来的不仅是技术性问题,更严重的是生理上的问题。男童的嗓音在唱女性高声部时,没有足够的气息支持,显得力不从心。特别在变声期间,力量虽增加了,但声音却变粗了,并越来越缺乏灵活性,而这绝不是通过模拟女性的声音就可以解决的。为此,有人试图使用假声唱法,但以失败而告终。于是,曾作为一种刑罚的阉割术被采用到歌唱领域。这是声乐艺术第一次与医学的结合,虽然这种结合在现在的人们看来是耻辱性的,也是绝对不能接受的。

阉割术一般在7至12岁之间进行,通常只是去掉睾丸,但也有极少数去掉了全部生殖器。应该说,阉割的结果是十分理想的。男童随着身体的成长,嗓音也越来越高,甚至连真正的女高音也很难与之匹敌。

此后,男童们开始接受严格正规的训练。在意大利有无数

培养训练被阉割男童的音乐学校，其中又以威尼斯和那不勒斯的学校最著名。这些学校的学习期一般长达 5 年，主要是训练胸腔的扩展，促其发达，并最终与女性的胸部相似，这样就能够标准地支持和控制气息的吐纳。此外，还要训练出灵活柔韧的喉头，掌握高难复杂的装饰音，同时学习作曲等。学校也往往给予这些特殊的学生以某种生活上的照顾和方便，比如保证寝室的温度，因为男童一旦患了感冒，就可能永远失声。总之，男童们必须付出比常人更为艰苦的努力。事实上，他们也是这样做了。因为男童们知道自己的一生将以歌唱为专业，而不可能再从事其他的职业，因此除了一门心思地接受训练和研究歌唱外，他们别无选择。

到 15—6 岁时，男童终于成为阉人歌唱家。在毕业时，他们不仅具有了非常出色的演唱技巧，而且具备了高贵矜持的个人气质。他们不再使用原来的名字，而改用艺名。阉人歌唱家很快便显示出无可比拟的优势，先是在教堂出色地代替了女性声部，继而又迅速占据了歌剧舞台。1637 年，在威尼斯第一座歌剧院建成后上演的第一部歌剧《安德罗梅达》中，全部女性角色都由来自圣马可大教堂唱诗班的阉人歌唱家担任。1641 年上演的卡瓦利的《迪多女皇》，可能是阉人歌唱家扮演男性角色的最早的纪录。

对于他们的歌声，当时的人们这样评价："这位阉歌手当时 19 岁，确实是个世界奇迹。除了嗓音比任何人都高以外，并能像夜莺般地宛转歌唱，但比那更为精巧细腻；人们几乎难以置信，这是从人类的嗓子里发出的声音。"

于是，阉人歌唱家供不应求。仅在意大利，每年约有 4000 名男童接受阉割术。一些贫穷的父母把男孩送去阉割，希望将来能为他们带来财富。

在这一时期,声乐(主要是歌剧)舞台上共有三类歌唱家:阉人歌唱家即男性女声部歌唱家、男性歌唱家以及在天主教势力范围外民主进步气氛较浓的地区的女性歌唱家。而阉人歌唱家的社会地位、艺术价值和受欢迎宠幸的程度,要远远高于后两类歌唱家,并使他们黯然失色。

很快,阉人歌唱家出现了多极分化。一批优秀的阉人歌唱家支配了歌剧舞台,他们既饰演女角色,也经常演唱英雄型的男性角色,以精美绝伦的技巧征服了世界,赢得了极高的声誉。在相当大的程度上,是他们把亨德尔、罗西尼等伟大音乐家推介给了世界。没有他们,再优秀的歌剧作品也只能是几本总谱。另外一些阉人歌唱家,则选择了另一条相对更舒适的道路,他们以受聘于宫廷或贵族私邸为荣,甚至成为官宦的宠嬖。因年龄或兴趣转移等原因中止演唱,而转向声乐教学的大有人在,这一时期有影响的声乐教育家几乎都是阉人歌唱家,他们或游历各国,或隐居一地,从事歌唱教学,著书立说,威望很高。而大多数阉人歌唱家与歌剧舞台无缘,教堂唱诗班是他们最佳的职业,与同行里的佼佼者相比,他们的工作环境与条件十分艰苦,生活上非常窘困,且每况愈下。如果失去歌唱的能力,情景便更为凄惨,因为在意大利,不能歌唱的阉人是最受歧视的。

作为一种历史现象,阉人歌唱家盛行于意大利声乐艺术最辉煌、最发达的16世纪末至18世纪末,他们用美声唱法把正歌剧推向了颠峰。18世纪,阉人歌唱家的美声唱法走向了单纯炫耀声音和技巧、毫无克制地哗众取宠的极端,使这种曾经是优美华丽的唱法变成了“声音体操”。与他们相比,真正被阉割的倒是作曲家的作品。有的阉人歌唱家甚至在虚荣心的驱使下,把神圣的舞台弄成了争风吃醋、大打出手的战场,丧失了起码的职业道德。19世纪初,阉人歌唱家从歌剧舞台上淡出,收缩在教

堂唱诗班。19世纪末,即使是在教堂也很难见到他们的身影。

最后一位阉人歌唱家是1913年从罗马教堂退休的亚力山德罗·莫莱斯奇,他于1922年去世。至此,阉人歌唱家和他们一度使整个世界叹为"听"止的歌喉,在这个世界上彻底消失了。

第三节　歌唱家和剧院的演出情况

正如歌剧离不开歌唱家一样,歌唱家也离不开舞台。说到底,美声唱法是表演者的艺术,脱离了剧院的舞台,这一艺术就会枯竭。而只有在剧院的舞台上,它才能获得生命力,真正体现自身的价值。

正歌剧时期的演出情况,就是由歌唱家和剧院两个方面组成的。

一、歌唱家的演出情况

17—18世纪的剧院,与其说是歌剧的舞台,不如说是歌唱家的舞台。人们对歌剧的倾心追逐,在相当大的程度上,是为了发泄对歌唱家的狂热崇拜。在歌剧院,歌唱家才是真正的上帝。每年长达30几周的演出季节和各大城市之间的奔波劳顿,不仅没能丝毫减弱歌唱家们的激情,相反却使他们的表现欲和虚荣心有增无减。他们热爱艺术,是因为他们把自己看成是艺术的象征,是剧院里的耶稣,任何对他们个人的不敬或怠慢,都被认为是对艺术的亵渎。在正歌剧时期,歌唱家在剧院至高无上地位是绝对 不允许削弱和动摇的。这就形成了这一时期所特有的歌唱家的演出现象。

第一,歌唱家是在表现自己,而不是表演角色。

在正歌剧时期,歌唱家与他所扮演的角色相比,歌唱家是第

一位的。在现代的歌剧舞台上,歌唱家是以剧中的人物出现的,他首先要表现也期望观众相信的是他所饰演的角色,歌唱家与角色之间是合二为一的。而在17—18世纪的歌剧舞台上却恰恰相反,歌唱家与角色是分离的,歌唱家首先要表现的是他自己,而不是那个角色。

对此,一位作曲家在其1720年发表的《当代的剧院》一文中,做了讽刺性的描述:

"男女歌唱家们都把保持个人尊严凌驾于一切之上,从不听别人演唱;向包厢中的人们致意,或与乐队开玩笑等等,使观众清楚地明白他或她并非佐罗艾斯特王子(注:剧中人物),而是弗柯尼先生(注:歌唱家,下句同);并非菲拉斯特洛卡女皇,而是佩拉图蒂女士"。"假如歌唱家扮演囚徒或奴隶,他还是搽上香粉,衣服上有大量珠宝,头饰高高的羽毛,身戴闪亮的佩剑与挂链,并不时用它发出撞击声,以引起听众的注意和同情,女主角总是轮流将一个手臂举起,把扇子不停地换到另一个手中;即使她扮演的是男人角色……她的脸上必有不少美人斑,上台后经常故意忘掉她的宝剑、铠甲、假发"。

更有甚者,歌唱家在演出歌剧时,有选择和决定歌曲的特权。他可以从自身的条件、能力或是喜好出发,随意改变曲调,或者把他唱得最走红的另一部歌剧中的歌曲,拿到这一部歌剧里来演唱,而不管是否与剧情相关。对此,作曲家往往唯唯诺诺,观众则只求愉悦感官,而不遑它顾。

第二,同样使现代观众困惑的,是歌唱家在舞台上壁垒森严的等级制度。

首先,它滑稽地表现为歌唱家在舞台上的位置是相对固定的,而不像现在那样可以也应该随着剧情发展和人物需要在舞台上流动。正歌剧的舞台调度是按照扮演角色的歌唱家名气大

小、地位高低决定的。一般来说,男主角和女主角站在舞台的左侧,这个位置被认为是舞台上最显赫、最重要的。其他演员则按照他们本人的身份和影响而不是剧情的需要,分别安排在靠后的各个位置。即使有少量的交流或走动,也局限在这个圈子里,不得有所僭越。

其次,在演唱的次序上,也要体现歌唱家的名分,通常是依照男主角、女主角、男高音、二号男角、二号女角、男低音的排序,依次演唱咏叹调,这在剧本里是事先写好的。

以上两种在我们现在看来多少有些过分甚至荒诞的例子,却正是正歌剧演出的特点。这种现象产生的原因之一,在于这一时期的歌剧总体上还处于起步状态,歌剧题材比较单一,故事情节十分松散,人物形象不够鲜明,缺乏戏剧性的力度和活力,这就使歌唱家有机会或者说有必要在舞台上树立他本人的形象,展现自己的歌喉,以维持全剧的演出。

第三,在正歌剧时期,还有一种特别的现象,这就是不同声部、不同性别的角色是可以互换演出的。由于歌唱家们在接受训练时,已掌握了头声、假声的运用技巧,加之他们本身自然音域的条件,这种角色的互换,不存在技术上的困难。常常有这样的情况,在一部歌剧中,男高音扮演了女高音甚至是女中音的角色,还能够演唱男低音的角色,而女中音又可以饰演男中音的角色。这种角色的互换大约持续了一个多世纪。

第四,"歌剧热"导致歌唱家疲于奔命,其待遇和报酬直线上升。

在意大利和欧洲大多数国家,歌剧的演出季节大约是 8 到 9 个月,其中包括圣诞节至狂欢节前的这段时间、清明节到夏季的约 2 个多月和整个秋季的 3 个月。有的国家和地区还根据特定的节日增加演出时间。在演出季节,歌唱家们基本上过着旅

行的生活。普通的歌唱家通常和剧院签有合同,类似现在的签约演员,根据合同的规定,他们必须服从剧院关于演出时间、地点和剧目的安排。有名气的大歌唱家一般都和宫廷签约,在为主人服务的法定时间内,他们也获准参加剧院的巡回演出,因为经常与观众见面,对于保持和提高他们的声誉是至关重要的。

除了参加歌剧的演出外,歌唱家们特别是受雇于宫廷的大歌唱家,还要在私人或社团组织的音乐会上演出。当然这些音乐会并不是现代意义上的独唱歌曲音乐会,而是康塔塔或清唱剧。在 18 世纪,这类音乐会中最著名的有维也纳乐谱艺术协会的音乐会、伦敦的专业性音乐会、阿姆斯特丹的梅利蒂斯音乐会和莱比锡的格万德豪斯音乐会等。

在正歌剧时期,歌唱家的收入一般来自两个渠道:演出酬金和王公贵族的赏赐。在与歌剧相关的人员中,歌唱家的收入是最高的,连著名的作曲家也不得不望其项背。18 世纪初出版的《威尼斯剧院新闻》一书,曾对那个时期歌唱家们的漫天要价大为不满:17 世纪末,歌唱家的薪金一般为几十克朗,即使是非常优秀的歌唱家,最多也就是 100 克朗,如果加薪到 120 克朗,就会闹得满城风雨;到了 18 世纪 20 年代,一般歌唱家的薪金已经飞涨到 100 个金币,比以前不知翻了多少倍,而一位唱头牌的大歌唱家的薪金比整个演出所花费的钱还要多。

二、剧院的演出情况

威尼斯的歌剧院在意大利全国具有典型的意义。这不仅因为它是欧洲最早的歌剧院,剧院的建筑设计具有示范的功能,而且在于它集中地反映了当时歌剧演出的奇景和盛况。

最初的歌剧院设计是出于等级制度的考虑,剧场有一级级台阶由下至上铺成,不久又加设了包厢。包厢的区域面积比池

座面积大得多。包厢是王公贵族和家属的“特区”,作为资助歌剧事业的一种回报,许多歌剧名义上是题献给他们的,即使他们不到场,这些包厢也不允许别人占用。在米兰的一座超大型剧院里,有五层包厢,最多的一层竟有 100 个,每个包厢里有 6 个座位,并有供打牌、夜宵等消遣活动用的套间。台阶式的座位是留给市民的,当然,在这片区域也进行了细划分,商人、官吏、神职人员和知识分子将占据相对好的座位,而船夫、流浪者只能在两廊下站着看戏。威尼斯歌剧院的这种座席和包厢结合的设计一直沿袭至今,成为大多数国家歌剧院的基本模式。

由于时代的原因,当时人们进剧院观看歌剧,缺乏现代人那种神圣虔诚的心态,甚至连起码的礼貌都难以做到。用现在的观点看,那时观看歌剧,不如说是去参加集会。歌剧院成了最理想的社交场所。

这种习俗在很大程度上是歌剧本身造成的。首先,歌剧的演出时间一般从傍晚 6、7 点钟持续到子夜,观众的疲劳绝不亚于演员,无论谁都很难在这样长的时间里始终保持一种姿态;其次,冗长的剧情、老套的故事、平淡的宣叙调,使观众无法也没有必要集中自己的精力。于是,人们在对剧情不感兴趣特别是演唱宣叙调时,进行自己认为必要和感兴趣的一切事情,包括议论街头新闻、小道消息、饮酒赌博、谈情说爱、窥探隐私、窃听侦察等等,不一而足。包厢里的人们显得要高雅文明一些,他们更多的是磋商政治、介绍朋友、谈论生意、议论时装、评价演员,夫人小姐们还可以在套间打牌、加餐。对于包厢的作用,伍斯霍特恩在《17 世纪的威尼斯歌剧》一书中,做了十分形象而深刻的比喻:“假如把圣马可广场看作今日欧洲的客厅,那么包厢就是谈论世界政治与潮流,以及制定未来政策规划的寝室”。

但这些绝不说明歌剧和歌唱家的演唱是不屑一顾的。起码

有一种情况可以吸引观众的注意力，并引起轰动，心目中的偶像

意和对往事的眷恋之中。1833年,年逾84岁的玛拉平静地离开了人世。

三、卡塔兰尼

安琪利卡·卡塔兰尼(Catalani Angelica1780—1849年),玛拉以后最杰出的女高音歌唱家,也是正歌剧时期最后一位世界级的伟大的女歌唱家,因为她确实不负"世界第一女歌唱家"的美誉。

卡塔兰尼生于西尼加利亚。在早期的歌唱活动中,与马凯齐、克莱赛蒂尼等优秀的歌唱家同台演出过,并或多或少地受到他们演唱风格的影响。卡塔兰尼的歌声几乎响遍了整个欧洲,她超常的嗓音显示出的威力,竟让人不得不用棉花堵上耳朵;她炫技的本领足可以用歌喉完整地演唱出一首小提琴曲。此间,卡塔兰尼在里斯本与一位法国军官兼外交官喜结伉俪,并委托她的丈夫作为自己的经纪人。1817年,她以鼎盛之声在那不勒斯演唱,创下了票价和票房的历史记录。1818年起,她游历了欧洲各国,赢得了前所未有的声誉。1824年,她回到伦敦时,已人到中年,但人们发现她的声音仍极具青春的活力。直到50多岁,卡塔兰尼还奇迹般地保持着斗士一样不肯屈服的歌喉。

由于卡塔兰尼超常的嗓音和超常的发挥,往往把她的优势推向了极端,因此,批评也接踵而至。专家们指责她刻意追求惊异的效果,而不是给人以艺术上的享受,她的炫技"达到了空前绝后及异想天开的地步","达到了荒谬的高峰",规劝她"少浪费自己的才华进行炫耀"。但是,不论批评家的语言多么尖锐,他们都不否认卡塔兰尼有着特殊的天赋和超人的造诣。

卡塔兰尼的歌喉十分惊人,先天的条件占了相当大的因素。一项权威的评论认为,她的嗓音"有着非凡的素质,几乎能表演

超出自然的动作,她的喉咙似乎有超乎常人的肌肉动作和扩张的能力(医务人员也有此看法),当她用全部力量发出最大音量时,的确令人震惊”。

另一项评论则详尽而客观地论述了卡塔兰尼的演唱特色,认为她的声音纯净,技巧完美,音域宽广有力,特别是用全音程或半音程唱颤音非常漂亮,是一种创造性的唱法。但她的演唱存在一个致命的缺点:缺乏灵魂。

卡塔兰尼喜欢扮演雍容华贵的女皇,更喜欢别人把她当作女皇。在舞台上,卡塔兰尼高傲冷漠,目空一切,常常引起观众的不满;而如果观众对她的歌唱不回报以掌声,她就会在众目睽睽下,毫不掩饰地表露出更强烈的不满。

最终,卡塔兰尼在柏林完成了自己的歌唱使命,并隐退佛罗伦萨。1849年,在巴黎去世,那时正流行霍乱。

在本来为数不多的女歌唱家中,起码还有几位不应疏漏,她们是:

维多利亚·苔西(Tesi Vittoria1700—1775年),意大利著名的女低音歌唱家。她的声音具有男性的力量,表演富于戏剧性,以在歌剧中扮演男角色而闻名。

布利吉塔·班蒂(Banti Brigitta1756—1806年),意大利音乐会歌唱家。她的特点是,在舞台上,歌声圣洁,表演迷人,形象俊美,但不识也懒得学乐谱,艺术素养很低;在生活里,无知傲慢,懒散放荡,当遇到不如意的事后,“敢于毁灭一个帝国,更不用说一个剧院了”。

朱莉·安琪利克·西奥(1768—1807年),法国女高音歌唱家,曾在凯鲁比尼的歌剧《梅迪耶》中饰演主角。

伊丽莎白·彼灵顿(Billington Eliza - dath1768—1818年),英国女高音歌唱家,具有卓越的高音演唱技巧,是可以和玛拉抗

衡的炫技派歌唱家。

第七节　著名的男歌唱家

在正歌剧时期，阉人歌唱家扮演的女高音一直是歌剧舞台上的主角，无论是演唱的实力，还是观众的喜爱，抑或演员的排名，男性女高音或女高音总是第一位的。男歌唱家并没有形成像大歌剧以后那样的绝对优势。在男歌唱家中，男高音的地位要高于男低音。除了歌剧中的男主人公几乎都是男高音这一剧本赋予的先决条件外，一个重要的原因是他们在阉人歌唱家的指导下，也掌握了华丽唱法的基本技巧，这在当时是至关重要的。而这对男低音歌唱家来说，简直不啻于天方夜谭了。

然而，同这一时期确实出现了一批杰出的女歌唱家一样，在满台是阉人歌唱家的情况下，也确实鹤立鸡群地出现了一批杰出的男歌唱家。他们中的最优秀的几位同样赢得过世界级的声誉。更重要的是，他们成为逐步接替阉人歌唱家，从而历史性地确立男主角在歌剧中至尊地位的重要的过渡性人物。

一、拉富

安东·拉富(Raaff Anton1714—1797 年)，德国男高音歌唱家。少年时曾准备当一名神职人员，20 岁才开始接触音乐，在慕尼黑随费尔伦蒂尼学习声乐。一次偶然的机会，使他与巴伐利亚选帝侯相识。这位选帝侯慧眼识人，资助拉富前往意大利求学。拉富到博洛尼亚后，在著名的歌唱家和声乐教育家贝那奇的指导下学习歌唱。1738 年，拉富完成学业，在意大利登台亮相，技惊四座。1742 年，拉富带着辉煌的歌喉和显赫的声名回到德国，继续发展他的演唱事业。接着便前往欧洲各地，1749

年到维也纳,1753年到里斯本,1755年到马德里,在那里他加盟了法瑞内利的剧院。1759年,他载誉重返意大利,在那不勒斯雄霸歌坛整10年。1770年,拉富又一次返回德国,在曼海姆为泽奥多尔选帝侯服务。1779年,他回到了歌唱艺术的启蒙地慕尼黑,在巴伐利亚宫廷剧院中走完了最后的艺术旅程。

拉富最脍炙人口的故事是他和莫扎特的忘年之交。1777年,拉富在去巴黎的途中,在曼海姆结识了莫扎特。当时莫扎特21岁,而拉富已63岁。这次晤面,使伟大的年轻音乐家和伟大而年老的歌唱家结成了共同合作歌剧艺术的联盟。

起初,莫扎特对年已六旬的拉富的歌唱能力不很恭维,甚至还表露出某种程度的嘲讽。他认为拉富的嗓音已经老化了,如果不是凭借着以往的崇高声望,观众不会买他的帐。此外,莫扎特还对拉富的表演颇有微词。

不管拉富是否知道莫扎特的这些看法,他对这位后学晚辈表现出了令人钦佩的敬意和坦诚,这使莫扎特十分感动。莫扎特对此回忆说:

"我昨天在拉富那里,带给他一首最近为他写的咏叹调,歌词是'你不相信我所说的话',他非常喜欢这首歌","我请他直率地告诉我,这首歌是否适合他演唱,并说如果他希望的话,我可以修改或另写一首。他回答说,'决不能改动,这首咏叹调不能再好了,就应该保持这样;但请改得短一些,因为我的嗓子支持不了。'我回答'我非常高兴,尽量按你的意思去做'"。"唱完第二段后,他取下眼镜,张大着眼睛对我说,'太美了,太美了,第二段真迷人!'于是他唱了三遍。当我告别时,我向他保证将歌写好,使他唱起来愉快,他非常热情地感谢了我。"

在两人合作了一年后,莫扎特改变了对拉富的评价,他认为过去对拉富的看法,是因为没有认真地听过他唱歌,是有失公允

的。莫扎特在1778年6月给父亲的信中这样写道:"当他在这里(注;指巴黎)的圣歌会上首次登台演唱巴赫的'我不知他来自何方'时(这歌是我最喜爱的一首),我第一次真正听到他的演唱,他的歌唱风格使我非常喜欢;虽然博洛尼亚学派并不合乎我的口味,我相信当他年轻处于全盛时期,他的演唱一定很有效果,并使人震惊"。在信中,莫扎特还对拉富高超的炫技、丰满的气息、清晰的吐字和歌曲的演唱处理赞赏有加。

拉富和莫扎特在合作过程中,也会发生一些矛盾,主要由于艺术上的不同看法所致。但两人经过坦率地交谈后,总能心平气和地重归于好,并继续保持着珍贵的友情和事业的合作。拉富比莫扎特年长42岁,他们的年龄和艺术审美情趣隔着一个时代。但是,这没有妨碍他们感人的友谊:拉富因为莫扎特的非凡才华而尊敬他,莫扎特因为拉富是歌唱大师而真正崇拜他。

二、鲁比尼

乔万尼—巴·鲁比尼(Rubini Giovanni - Battista1795—1854年),意大利男高音歌唱家,既是第一位享有国际威望、也是正歌剧时期最后一位出类拔萃的真正的男高音歌唱家。

鲁比尼早期的演唱不很成功,主要原因是他的嗓音条件并不理想。这在很长时间里一直困扰着他,并迫使他采用了一套适合自己嗓音条件的歌唱方法。这种困扰实际上缩短了他的歌唱全盛期。

鲁比尼真正显示出他的歌唱威力,是在演唱贝利尼和唐尼采蒂的歌剧时,并因此确立了当时的"歌王"地位。

鲁比尼和这两位作曲家的合作是相得益彰的。一方面,贝利尼和唐尼采蒂都是美声学派的巨擘,他们创作的歌曲具有鲜明的美声唱法的特点,极具表现力和戏剧性,因此必须请鲁比尼

这样的美声唱法大家才能出彩;另一方面,鲁比尼也只有通过他们的歌剧才得以充分展现歌唱才华,并因此名声大震。1827年,贝利尼的歌剧《海盗》在米兰斯卡拉歌剧院上演,鲁比尼出演男主角,使该剧一举成功。1837年,唐尼采蒂的歌剧《拉美莫尔的露契亚》在巴黎上演,鲁比尼担任剧中的艾加多,他充满魅力的歌喉和悲剧性的精彩表演,使以前扮演过这一角色的所有演员黯然失色。从此,鲁比尼以演唱唐尼采蒂和贝利尼的歌剧而闻名于世,包括唐尼采蒂的《安娜·博莱娜》、贝利尼的《梦游女》等。此间,他们三人一直保持了很长的真诚合作关系,私人友情甚笃。

鲁比尼有宽广的音域,既能用胸腔从低音E唱到高音B,又有极高的头腔声音,能掌握和运用各种声音技巧。当时的舆论对他好评如潮,奉若神明,称他为"一位彻头彻尾的歌唱家","惟一具有高水平的天才艺术家","没有人像他那样受到听众热情的怀念"。鲁比尼的歌唱技巧对当时的音乐家鲁宾斯坦、李斯特的创作产生过影响。他和包括帕斯塔在内的一批著名歌唱家也有着良好的合作记录。

1843年,鲁比尼到圣彼得堡,在沙皇尼古拉一世的宫廷担任音乐职务。1845年,鲁比尼返回意大利的家乡罗曼诺,过着豪华的隐居生活。他的豪宅在他去世后,被辟为"鲁比尼纪念馆"。

18世纪到19世纪初的著名男歌唱家还有:

安尼巴莱·皮奥·法布利(Fabri Annibale Pio1697—1760年),意大利男高音歌唱家,皮斯托奇的学生,具有很宽的音域和灵活的声音,以角色互换扮演女高音而知名。

安东尼奥·蒙塔格那那,(Montagnana Aotnnio)生卒年不详,意大利最出色的男低音歌唱家,声音深沉,富有威力,被亨德尔

聘请到伦敦演出歌剧，并专为他谱写了一些优秀的咏叹调。

路德维希·费舍（Fischer Ludwig1745—1825 年），德国著名的男低音歌唱家，据说他的音域能达到三个半八度，下至倍低D。看过他演出的人曾评论说，费舍的下行音能“到达可谓无底的深度，并发出饱满而有把握的声音，使人们震惊”。费舍长期在柏林歌剧院演唱，直到他 72 岁高龄，实在唱不动了，才不得不告别歌坛。

第六章　18世纪伟大的作曲家及其声乐作品(上)

18世纪,欧洲特别是西欧的资产阶级力量日益壮大,在法国进步思想家伏尔泰、卢梭、狄德罗的推动下,一场启蒙运动席卷欧洲大地。启蒙运动是继文艺复兴以后的第二次思想解放运动,它在一系列自然科学成果的支持下,从上层建筑的各个领域对封建专制制度发起了全面的冲击:在哲学上,认为反映自然法则的理性是衡量一切的标准,向有神论和经院哲学挑战;在思想上,鼓吹天赋人权,追求自由、平等、博爱,坚信人类进步是社会发展的必然规律;在经济上,提出了改革建议,要求实行"自由放任主义",反对重商主义;在政治上,主张建立开明的专制制度或民主政体,对政教合一的封建统治采取怀疑甚至公开反对的态度。启蒙运动为欧洲特别是法国资产阶级革命做好了思想舆论上的准备,在欧洲近代史上具有深远的影响。

毫无疑问,作为思想文化领域的启蒙运动,对其子领域音乐艺术的影响,不仅是强劲有力的,而且是显而易见的。这主要体现在几个方面:

在音乐语言上,音乐越来越凸现其国际性乐汇的特点,国家和民族的差异越来越小。各国音乐家不再把自己的祖国作为创作的惟一基地,他们活跃于欧洲各地,把最优秀的作品献给整个

人类;他们既吸收古代的、远方的音乐素材,更接受近代的、当地的音乐养分,他们的音乐风格是由各个国家、各个民族的最佳特点构成的。"在这种风格中,每一民族都可以找到某种与它相关的,因而绝不会使它感到不高兴的东西"。因此,在这一时期,我们虽然可以把某一位音乐家称为"某国"音乐家,但已不能把他的作品简单地称之为某一国家的音乐了。这一特点被简练地归结为当时的一句名言:"今天,在欧洲只有一种音乐"。这种音乐成为这个大陆乃至世界的通用性语言。

在作品思想上,反映了作曲家在启蒙运动的影响下,对社会生活的新认识、新观念,其核心内容是人文主义思想和四海之内皆兄弟的精神。具体地体现在,作品的题材已突破传统的藩篱而更加贴近生活、更加宽泛;作品的形式趋向多样化,各式各样的公开音乐会和音乐节,成为人们乐于接受的新形式;作品中的人物具有与启蒙思想相接近、相吻合的理想化的典型因素;作品的风格不论是古典主义还是浪漫主义,都更注重人性与感情。可以说,在音乐的各个方面,都依据或贴近启蒙精神,进行了一系列根本的变革。

在音乐体裁上,歌剧与器乐取得了骄人的业绩。喜歌剧的产生和歌剧的改革,是上升的资产阶级对没落的封建阶级在艺术领域较量中的胜利,在音乐史特别是声乐史上具有划时代的重要意义;与歌剧和声乐相比,器乐的成就丝毫不逊色,交响曲、奏鸣曲、协奏曲得到迅猛发展,它们在描绘大自然景象和刻画人们的思想感情方面,比声乐作品似乎更具想象力、表现力和感染力。

特别需要指出的是,在这一时期,产生了一批世界级的音乐大师,无论是音乐修养、才华和造诣,还是作品的优秀程度,他们的影响和成就都远远超过了以往任何一位杰出的音乐家,他们的英名使他们的前辈相形见绌。尽管他们可能在器乐或音乐理

论方面有更多的建树,但这都不能湮没他们创作的包括歌剧在内的声乐作品在声乐史上的崇高地位。

这些音乐巨人是拉莫、巴赫、亨德尔、海顿、莫扎特和贝多芬。

第一节 维瓦尔弟、拉莫和他们的声乐作品

安东尼奥·维瓦尔弟(Vivaldi Anntonio1678—1741 年),意大利著名的作曲家和小提琴演奏家。维瓦尔弟生于威尼斯,一生的大部分活动也在威尼斯。他是圣马克大教堂一位职业小提琴师的儿子,从小随父亲学习小提琴,并向莱格伦齐学习音乐。25 岁开始从事神职,两年后因故离职。维瓦尔弟因长有一头红发,被称为“红发神甫”。而人们对于所喜爱的音乐家,往往使用某一昵称。

在 1703 年到 1740 年的 30 多年里,维瓦尔弟先后数次在威尼斯仁爱教养院任职,担任过指挥、作曲家、音乐教师、音乐总监。威尼斯仁爱教养院是一家负有盛名的慈善性质的女子寄宿学校,成员多为孤儿和私生子。仁爱教养院有着严格的课程设置,音乐训练是其中一项主要科目,少女们在接受了一系列正规的训练后,成为具有很高音乐素养和演唱演奏技巧的准专业演员。维瓦尔弟的主要职责是为仁爱教养院举办的音乐会提供大量新作品,包括清唱剧和协奏曲。由于这类音乐会频频举行,因此,维瓦尔弟的创作速度是相当惊人的。据说他写一部歌剧只需 5 天时间,而写一首协奏曲的速度竟比抄谱员誊写分谱的速度还要快。

威尼斯有四家类似的教养院,而以仁爱教养院的演出最受欢迎,也最为精彩。一位名叫布罗塞斯的法国学者曾记录了当

时的演出情况，他承认去的最多的是仁爱教养院。

"她们的演唱像天使一般；还拉小提琴、大提琴、弹管风琴、吹长笛和大管。总而言之，没有什么乐器大得可以使她们望而却步。她们过着隐修的生活，像修女一样。演出时是清一色的女孩子，每场音乐会约有 40 人。我向你们保证，看到一位年轻貌美的修女穿着一套白色长裙，耳鬓插一束石榴花，指挥乐队，打着拍子，丝丝入扣，仪态万方，如此动人的情景确实是前所未见。这些女孩的歌喉音质轻盈优美，因为她们不懂得什么叫浑厚，也不懂得什么叫法国式的细若游丝"。

维瓦尔弟作品的风格具有火一样的热情和辉煌的色彩，虽然最有影响的是他的小提琴协奏曲，但他仍创作了 49 部歌剧以及大量的康塔塔、清唱剧和经文歌。他的歌剧是当时威尼斯剧院中上演频率最高的，并在佛罗伦萨、费拉拉、罗马、维罗纳、维也纳等城市享有声誉。

1741 年，维瓦尔弟在维也纳去世。

让—菲利普·拉莫(Rameaŭ Jean Philippe1683—1764 年)，法国最杰出的作曲家和音乐理论家。拉莫生于法国中部的第戎，父亲是位管风琴师，在他那里拉莫接受了一生中惟一的音乐教育。在上小学时，拉莫的学习成绩和课堂纪律都很差，但他对音乐却情有独钟，经常在课上唱歌和写一些小的曲子，为此，老师的责骂就是家常便饭了。1701 年，18 岁的拉莫对意大利做了一次为期几个月的求学旅行，但只到了米兰，并没有到达其他几座音乐名城。拉莫回到法国后，开始了流浪艺人的漂泊生活，他在一些地方演奏管风琴和小提琴。

1702 年，拉莫在克莱蒙大教堂找到了一份管风琴师的工作。在这里，他创作了最早的三部清唱剧和一部拨弦钢琴曲集。几年后，拉莫不甘于寂寞，决心到外地发展。于是，他采取了"拉

莫式”的辞职方法：在教堂的早祷仪式上，他竭尽所能地弹奏出各种混杂和刺耳的不协和音，弄得人们忍无可忍，无法卒听。这引起了教堂主管的指责，但拉莫对此置若罔闻，依然我行我素，并声称不同意他离去，他就会永远这样弹下去。教堂只得做出让步，中止了那份合同。作为回报，拉莫为人们演奏了几曲令人赞赏的管风琴曲。这件事，不仅体现了拉莫独特的性格，而且展现了他无人可及的音乐才能和演奏技巧。

这以后，拉莫第一次到达巴黎，出版了他几年前创作的《拨弦钢琴曲集》，并开始研究和声理论。此后，他辗转于第戎、克莱蒙和里昂之间，继续从事管风琴演奏。1722 年，拉莫著名的《和声学》问世。1723 年，他重返巴黎，发表了另一部重要的音乐理论著作《音乐理论的新体系》。以后又出版了第二、第三部《拨弦钢琴曲集》。这些作品奠定了他作为音乐理论家的地位。

但作为歌剧作曲家，拉莫属于大器晚成者。其中的部分原因在于，人们不相信一位音乐理论家能写出喜闻乐见的歌剧作品来。在经历了近 10 年的潜心积累和苦心等待后，拉莫终于在 1731 年的一次机遇中如愿以偿。而这次机遇和他将来的成功，与一位名叫普普利尼埃尔的大富豪密切相关。

普普利尼埃尔曾在路易十五的宫廷中担任了 17 年之久的税务官员。这一肥差使得他富埒王侯，加上继承了一笔巨额遗产，这位前税务官成为拥有多处豪宅与房产的富翁。于是，普普利尼埃尔豪爽而慷慨地出任了音乐庇护人这一新“职务”。他在巴黎的豪宅中举办了各类文化沙龙，邀请和供养了一批文化界知名人士，其中包括文学家伏尔泰、卢梭和画家范·卢、拉·图尔等。但普普利尼埃尔最热衷的是赞助和扶持音乐活动。他拥有一支以 14 人为基数的私人乐队，几乎每天都有音乐会或音乐活动。难能可贵的是，普普利尼埃尔乐于发现和培养新的音乐人

才。于是，拉莫得以脱颖而出。

最初，拉莫在普普利尼埃尔的府邸任管风琴师，兼为各类音乐会、舞会、宴会等写曲子，并负责教普普利尼埃尔夫人弹琴。但雄心勃勃的拉莫一直想在歌剧创作上有所作为。他的想法得到前税务官的支持。于是，伏尔泰为拉莫提供了一个脚本《参孙》。不过因为种种原因，这个脚本并没有变成一部歌剧。此时，普普利尼埃尔表现出了一位“伯乐”应具有的眼力和胸襟，他请当时最受欢迎的歌剧脚本作家佩尔格兰神甫为拉莫写作。这位神甫迅速向拉莫提交了一部根据拉辛作品改编的歌剧脚本《伊波利特与阿里西》。虽然这个脚本不能称为杰作，但拉莫却注入了他积蕴已久的创作激情，使这部歌剧形成了独特新颖的音乐风格。

1733年，拉莫的第一部歌剧《伊波利特与阿里西》在巴黎公演。这一年，拉莫55岁。

此后，拉莫一发而不可收。1735年，创作了歌剧芭蕾舞剧《壮丽的印度群岛》。1737年，歌剧《卡斯托与波吕克斯》问世，这部作品被公认为是拉莫的歌剧代表作。1739年，他接连发表两部新作：歌剧芭蕾舞剧《青春女神节》和歌剧《达达努斯》，后一部作品是拉莫最出色的歌剧之一。1745年，拉莫为王室婚礼创作了芭蕾舞喜剧《纳瓦拉公主》，被国王授予皇家室内乐作曲家的荣誉称号，并获得了一笔不菲的酬金。拉莫晚期的歌剧作品中最重要的是《一盘菜》和《索罗亚斯德》。拉莫的一生约创作了30部戏剧音乐，并同时坚持音乐理论方面的研究，陆续发表了有关和声学的专著。

拉莫的歌剧一开始就陷入了评论界暴风雨般地激烈争吵。对峙的两大阵营唇枪舌剑、愈吵愈烈，争论的焦点围绕着拉莫歌剧音乐的新风格。拉莫派赞赏他的音乐具有“惊人的技巧”，激

励他做出新的努力;作为反对派的吕利派则攻击拉莫的作品晦涩难解、怪诞造作,背离了法国歌剧的优秀传统。这场论战的最大受益人是拉莫。他因此知名度急剧上升,成为法国音乐界的热点人物。

面对两派的激烈争吵,拉莫不得不打破沉默。不论是发自内心还是出于策略上的考虑,他公开宣布自己的作品风格应该属于吕利派。事实上,拉莫和吕利确实有着许多相同或相似之处,这包括他们都十分注重宣叙调的朗诵性以及对节奏精确细腻地处理,宣叙调和咏叹调之间没有十分鲜明的对比,讲究庞大华丽的舞蹈场面,追求音乐对自然的模仿等。

然而,拉莫毕竟不是吕利。就他的音乐成就讲,拉莫首先是位音乐理论家,他确立了古典和声的基本原则,为近代的功能和声奠定了基础。在音乐创作中,拉莫把"一切旋律都植根于和声"的信条付之实践,这固然表现了他超人的创作技巧,但也使他的音乐由于过分追求和声效果而缺乏艺术感染力。在当时人们的眼里,拉莫应该是学者、数学家或几何学家,而不幸的是他却成为了歌剧作曲家。一位专门研究拉莫的作家指出,拉莫"声乐创作上的才能不及器乐创作上的才能"。即使在他最成功的歌剧中,声乐部分也让最出色的歌唱家感到难以演唱。关于这点,就是拉莫的支持者也抱有同感。

但这并不证明拉莫的歌剧不具有戏剧动力和舞台魅力。首先,拉莫最独到的贡献是歌剧中的器乐部分。在序曲、舞曲和描绘性的交响曲中,拉莫的音乐有着深刻的个性特征和新奇的配器手法。尤其对雷鸣、地震、风暴的描绘更是振聋发聩,这使他成为一位杰出的舞台音画家。其次,拉莫十分注重利用恢弘的场景,营造出奇异的音乐效果。在他上演最多的《壮丽的印度群岛》中,四幕的故事情节发生在不同的国度,并各有标题:《慷慨

的土耳其人》《秘鲁的印加人》《鲜花、波斯的节日》《蛮子》,这不仅增强了音乐的戏剧性和表现力,而且满足了好奇的法国人对异国风情的兴趣。第三,拉莫的歌剧中有着大量的用主调音乐写成的合唱,气势宏伟,效果强烈。

拉莫的晚年受宠于法国宫廷,生活优裕。但他离群索居、愤世嫉俗的性格却一以贯之,始终未变。他惟一热爱的是音乐艺术,为此他付出了毕生的心血。在他离开人世后,法国人以隆重的葬礼向这位最杰出的音乐家告别。

第二节　巴赫及其声乐作品

18世纪以前的德国,无论是宗教音乐还是世俗音乐,都没有出现过世界级的音乐家。虽然有许茨、凯泽尔、库瑙等一批杰出的作曲家,但他们的名字还不足以和蒙泰威尔第、吕利相提并论。这种长期的滞后,不仅使德国音乐家陷于窘迫难堪的境地,甚至损害到了国家和民族的声誉:人们似乎有理由怀疑日尔曼人的音乐天赋和才能。

然而,巴赫和亨德尔在同一年横空出世,给德国近似屈辱的音乐史划上了终止线。他们把德国一举带进欧洲音乐先进国家的行列,他们的伟大成就和崇高声名使过去所有的音乐家黯然失色。

巴赫最重要的贡献是:他结束了一个时代,把巴洛克音乐推上了顶峰;他更开启了一个时代,成为欧洲近代音乐的奠基人。巴赫这位“音乐之父”,是欧洲音乐史的一座永不侵蚀的里程碑。

一、巴赫的生平和音乐创作活动

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫(Bach Johann Sedastian 1685—1750年),1685年3月21日出生于爱森纳赫市的一个音乐世家。巴赫家族是这个城市里负有声望的音乐家族。从16世纪60年代开始到19世纪后期的六代巴赫中,共出现了50多位音乐家,其中对世界产生重要影响的大名鼎鼎的音乐家就有五位。第一代魏特·巴赫是一位喜欢弹奏齐特拉琴的匈牙利乡村面包师,因笃信路德教遭反对而举家迁往德国;第二代约翰内斯是颇有影响的乐师;第三代中有三位音乐家,其中次子塔利斯多夫是巴赫的祖父;第四代约翰·昂布鲁瓦茨是爱森纳赫的一位提琴手,他生有8个子女,巴赫是最小的一个。爱森纳赫是一座有着良好音乐传统的城市,在它古老的城门上镌刻着:“音乐常在我们的上空回荡”。巴赫家族在这座城市里十分活跃,他们经常举办大型的音乐活动,最多时竟能达到120多人,其场面超过了正式的音乐会。在各位巴赫中,既有演奏家,也有歌唱家,行当齐全。在爱森纳赫,“巴赫”的姓氏简直成了音乐家的代名词。第六代巴赫中,更有四位成为德国最优秀的作曲家。直到1871年最后一位巴赫去世,这个音乐家族才终止了它200多年的光荣历史。

巴赫从小接受了父亲的音乐启蒙,学习演奏小提琴,参加学校的圣歌队,在街头演出。9岁时,父母先后去世。巴赫的长兄约翰·赫里斯托夫带他到奥德拉夫市,承担起抚养和教育他的责任。在哥哥那里,巴赫学习演奏管风琴,并从乐谱上结识了一批杰出的音乐家,他大量抄录了弗洛贝格尔、凯尔和哥哥的老师帕赫贝尔的作品。抄录音乐家作品的习惯,巴赫坚持了一生,并使他受益匪浅。

1700年,15岁的巴赫离开了哥哥,前往德国北部的吕奈堡。当时的吕奈堡是德国宗教歌曲的演唱中心。巴赫在一所有名的教堂学校上中学,还参加了学校附属合唱团的歌唱活动。他在那里担任女高音声部的领唱,直至变声后才退出。1702年,巴赫在完成中学学业后,无缘上大学。他把全部精力投入对音乐的钻研之中。在吕奈堡,有两件事对少年巴赫产生了积极的影响。一件是学校附近有一座图书馆,巴赫几乎整日在那里阅读蒙泰威尔第、拉索、许茨的作品和其他意大利、德国音乐家的手稿,并开始尝试管风琴创作。二是学校里有一架质量很好的管风琴,巴赫被获准使用这架琴,由此结识了管风琴家彪姆。彪姆不仅传授了管风琴的演奏技艺,而且带巴赫去汉堡聆听他的老师、德国著名管风琴家赖因肯的演出。此间,巴赫还到策勒观摩了法国乐师的演奏,接触了解了吕利的创作风格。

在吕奈堡,巴赫为其今后的创作活动打下了丰厚坚实的基础。对此,巴赫解释说:我不得不努力的学习和工作,"无论谁像我这样下苦功,都会取得同样的成就"。

这以后,巴赫进入了音乐创作期。巴赫的生平经历和音乐创作活动可以分为四个时期。

第一时期,1703年至1707年,巴赫在魏玛和阿恩施塔特。这一时期,巴赫主要创作了康塔塔、圣咏改编曲和管风琴曲。

1703年4月,巴赫来到魏玛,在宫廷乐队担任小提琴手,这是巴赫的第一个音乐职业。在薪俸领取单上,巴赫的身份被注明为"仆役"。显然,在这里巴赫并无可能施展他的才华。他第一次在魏玛只停留了4个月。

同年8月,巴赫抵达阿恩施塔特,只经过一次试奏,便被录用为新教教堂的管风琴师,并可以获得年薪275法郎这个相当可观的报酬。很快,巴赫以其稳熟而精纯的演奏技巧,享有了管

风琴演奏名家的声誉。不久，巴赫的一批声乐作品和管风琴、古钢琴作品问世。其中为耶稣复活节创作的大型合唱《你不要把我的灵魂抛弃在地狱里》，运用了戏剧性的表现手法，声乐部分努力突出感人的受难形象，器乐伴奏部分也有不同寻常地大胆突破。古钢琴曲《送兄远行随想曲》，是巴赫的第一部标题音乐，它温柔亲切的抒情性，反映了普通市民的生活与感情。

巴赫的作品及其管风琴的演奏风格，引起了保守势力的诽谤攻讦。最严重的冲突发生在巴赫一次外出观摩以后。1705年10月，巴赫因步行去100多公里外的吕贝克听德国管风琴大师布克斯特胡德的音乐会，大大延误了归期。四个月后巴赫回到阿恩施塔特，立即遭到上司的粗暴申斥，甚至把他诉之于法庭。他们指控的"罪名"，包括巴赫音乐创作和演奏中的怪诞意识和异端音响，甚至涉及了他的私生活。巴赫愤而去职。

第二时期，1707年至1717年，巴赫在米尔豪森和魏玛。这一时期，巴赫创作了大量的康塔塔和一生中大半的管风琴赋格曲。

1707年6月，巴赫来到米尔豪森，在当地教堂任管风琴师。10月，巴赫与玛利亚·巴巴拉结婚。在以后的日子里，他们生了7个孩子，其中的两个夭亡，长子和次子则在以后成为德国最出色的音乐家。巴赫在这里创作了第一部重要的作品《市政选举康塔塔》。但是，米尔豪森教堂的音乐设施和其他条件都很差，教会只顾争论神学观点，对音乐并不重视。巴赫在虚度了一年后，不得不给教堂递交了一份报告，遗憾地指出由于他的努力"遇到严重的阻碍"，他只能决定辞职。

1708年7月，巴赫重返魏玛。由于与萨克森王子合作较好，他在魏玛的宫廷乐团工作了长达9年。这期间，巴赫先后担任了管风琴师、小提琴手和负责作曲的宫廷乐师，为魏玛宫廷创

作了大量的康塔塔和为管风琴而作的作品，其中包括著名的《d小调管风琴托卡塔与赋格曲》《a小调前奏曲与赋格曲》《c小调前奏曲与赋格曲》等。此外，巴赫还有机会研读了维瓦尔弟、柯莱里等人的作品，不仅在他们的作品中汲取营养，丰富创作内容，还把他们的作品改编为管风琴或古钢琴曲。

巴赫在魏玛时期，多次到外地巡演。他的演奏技艺和音乐素养得到了公众普遍地认同和欢迎，从而树立了他优秀管风琴演奏家的地位。此间，巴赫有两则与此有关的轶闻趣事。一则是传说他的管风琴即兴演奏能力极强，能应听众的要求，任选一个主题，加以展开，连续演奏几个小时而不游离这一主题。另一则是说他在1717年秋，去德累斯顿演出时，恰逢法国管风琴大师马尔尚。马尔尚在演奏了一曲十分精彩的法国乐曲后，巴赫登台。他把这首乐曲用闻所未闻的新技巧，接连变奏了12次，引起全场的轰动。当巴赫提出要与这位法国大师进行一次友谊比赛时，马尔尚自知不敌，借故逃遁。

巴赫与萨克森王子的友谊未能善始善终。在他希望得到一个本该由他担任的职务时，这位王子却任命了一个阿谀奉承、不学无术之徒。巴赫再一次以辞职相别。作为这一行为的代价，巴赫被法庭逮捕并拘禁一个月，理由是"顽固地坚持辞职"。

第三时期，1717年至1723年，巴赫在克滕。这一时期，是巴赫创作的高峰期。他完成了一系列为各种乐器写的协奏曲、奏鸣曲、组曲和古钢琴曲，创作了第一部《平均律钢琴曲集》。

克滕宫廷的王子是一位音乐爱好者，他对巴赫的到来表示了诚挚地欢迎，任命他为宫廷的音乐总监，并不惜动用国库，为巴赫领导的乐队提供支持。作为对知遇之恩的回报，巴赫则创作了大量的世俗作品。

1720年7月，正当巴赫大展宏图之时，他的爱妻巴巴拉不

幸去世。巴赫在相当长的一段时间里陷于极度痛苦之中，几乎停止了他的创作活动。所幸的是，年轻的女高音歌唱家安娜·玛德琳娜唤醒了巴赫的生活勇气和创作激情。1721年，他们结为终生伴侣。此后，玛德琳娜给予了丈夫在生活和事业的极大支持，并为这位“音乐之父”生了13个子女。虽然其中的一半夭折了，但在幸存者中，有第六代巴赫中的另两位优秀作曲家。对于玛德琳娜的功绩，巴赫感恩戴德，铭记不忘，于是他将自己包括《法国组曲》在内的两部钢琴曲集，命名为《安娜钢琴曲集》。

巴赫在克滕期间，创作的环境较为宽松，音乐活动也较为频繁。他多次到汉堡等地演出，他的精彩技艺，使那位赖因肯大师刮目相看，为之倾倒。

但不幸的是，巴赫在克滕的结局仍是不欢而散。在皇太后的挑唆下，巴赫逐渐失宠，被迫告别了克滕。

第四时期，1723年至1750年，巴赫在莱比锡。这一时期，是巴赫创作活动的鼎盛期。他创造了一生中一半以上的康塔塔，许多流传至今的不朽之作，如几部重要的受难曲和《b小调弥撒曲》等，都是莱比锡时期的作品。在莱比锡，巴赫生活了27年，直至去世。

在莱比锡，巴赫谋求到了他迄今为止一生中最为显赫、也是这座城市里的最高音乐职务——莱比锡市的音乐总监，并同时担任圣托马斯教堂和圣尼古拉教堂的乐正，还要负责四所教堂所属学校的音乐教育。其中历史久远和影响较大的圣托马斯教堂，对巴赫与其他应聘者进行了考核。巴赫以《圣约翰受难曲》技惊四座，虽然主考官员们对这首作品的异教风格表示了不满，但却不得不承认巴赫在宗教上的扎实功底和精深造诣，最终委以其重任。但在当局与巴赫签订的一份相当于“卖身契”的合同上，却订立了若干屈辱性的条款：他的创作“要适合听众虔诚的

精神”,“不得任大学的任何职务”,“不经市长批准不得擅离城市”等。为生活所迫,巴赫又一次签了“城下之盟”。

1723年5月,巴赫携玛德琳娜和子女们举家迁到莱比锡。

应该说,莱比锡付给巴赫年薪700银币的报酬虽然远远不及意大利女高音歌唱家的十分之一,但还是可观的。这份不重不轻的报酬是以十分繁重的工作和极其艰苦的环境作为代价的。巴赫面临的音乐环境比米尔豪顿强不了许多,他甚至未能组建起一个像样的乐队。每天,他要为教育调皮学生、改善教学条件、游说市政当局等非艺术性工作花费大量的时间。为了工作方便,巴赫全家租用了一套与学校教室一板之隔的公寓,过起了模范基督徒的生活。而这些努力大多和以往一样,被市政当局的官僚们斥为“刚愎自用”、“屡教不改”,最后竟被处以降薪的惩处。

正如德国伟大的剧作家拉辛所言:“上帝似乎更愿意在这样的阶层比其他阶层出现更多的天才”。在生命的最后里程,巴赫用同样顽强的意志,向艺术的顶峰发起了一次次卓越成效地冲刺。巴赫创作了他作品中最优秀的部分,其中有大型声乐作品《圣母赞》《葬礼颂》《圣马太受难曲》、5部宗教合唱套曲、《b小调弥撒曲》,器乐作品有第二部《平均律钢琴曲集》《意大利协奏曲》等以及代表他复调音乐最高成果的《音乐的奉献》和未完成的《赋格的艺术》。巴赫利用指挥家和演奏家的身份,频频在公园、咖啡馆、音乐会上,举行面对广大市民的演出,并多次应一些诸侯国的邀请,去外地进行访问演出。巴赫作为一位资深德劭的管风琴演奏家与鉴定家,经常参加各地管风琴的鉴定工作,出席为新管风琴启用而举行的揭幕仪式。

在艰辛的生活、繁重的工作和敌手的诬谤下,巴赫也享受过事业成功的喜悦和家庭生活的温馨。1714年,巴赫以无人可及

的成就和威望，荣任莱比锡市音乐协会的主席。1737 年，经巴赫的诉求，萨克森选帝候同意授予他“德累斯顿宫廷作曲家”的头衔，这曾使巴赫的境遇得到了改观。1747 年，巴赫最后一次外出到达波茨坦，受到菲特烈大帝破格的起立欢迎。然而，这些荣誉都不足以取代玛德琳娜对巴赫的付出的一切。不论是巴赫身处逆境，还是一时春风得意，他的爱妻既分担了他的忧愁，也分享着他的欢乐。她是他事业和生活上的精神支柱。特别是在饱经磨难的岁月里，玛德琳娜独自挑起了建设和维系家庭的重任，最终把孩子们培养成为杰出的音乐家。

在巴赫的最后岁月里，他遭遇到了一生中最后一个敌人：双目失明。在黑暗中，这位伟大的音乐家继续用心灵指挥双手弹奏管风琴，继续为完成 18 首赞美诗前奏曲而作最后一搏。在弥留之际，巴赫向他的一位女婿口述了《上帝，我站在您的宝座前》：“上帝，在您的宝座前，我向您报到。”

1750 年 7 月 28 日，巴赫在平静中去了。他的灵柩被安葬在一块普通的教堂墓地，莱比锡并没有为此形成什么反响。

巴赫的一生是平淡无奇的。他在身前并没有获得巨大的殊荣。甚至巴赫的创作目的，也并非是为了德国，他只不过是为他的城市或教堂、学校创作，完成他良心和职责上应完成的工作。在巴赫身前，他的作品也极少发表。《赋格的艺术》付梓后，才勉强卖出 30 本，最后不得不把印版论斤卖掉。在相当长的一段时间里，“伟大的巴赫”是指他的儿子，而他本人的名字只是作为管风琴演奏家和鉴定家才得以流传。在第六代巴赫中，产生了四位在世界上享有盛誉的音乐家，他们是维尔海姆·弗里德曼、卡尔·菲利普·埃曼努埃尔、约翰·克利斯多夫和约翰·克里斯蒂安。前两位是巴巴拉所生，后两位是玛德琳娜所生。

在很长的历史时期里，巴赫的名字几乎被人遗忘了。对巴

赫的重新认识,始于他逝世后的约 50 年。1789 年,莫扎特在莱比锡的一次宗教典礼上,听到有人弹奏巴赫 的作品,惊呼"我终于听到了真正的音乐"! 1802 年,第一部巴赫的传记出版,广泛地引起了人们对这位音乐巨人的回顾和重视。1828 年,舒曼在图书馆中发现了巴赫的作品,并为之深感震惊。1929 年以后,门德尔松、肖邦、李斯特分别亲自指挥或演奏了巴赫的作品,使这些沉寂了近百年的音响得以在舞台上复活。1850 年,在巴赫诞辰 100 周年之际,由舒曼倡导的巴赫学会成立。在该学会以后陆续出版的 59 卷《巴赫全集》中,收录了他流传下来的 400 多首作品。

巴赫的名字在德文中的意思是"小溪"。当贝多芬第一次读到巴赫的作品时,不禁为之震撼不已,他慨叹地说:"他不是小溪,而是大海!"这是一位音乐巨匠对另一位音乐巨匠发自内心地崇敬与赞美。

二、巴赫的声乐作品

在巴赫的全部作品中,声乐作品占了一半以上。在这些作品中,反映了巴赫的创作思想、音乐风格和作品特点。

首先,巴赫的作品深刻地反映了当时德国在启蒙运动影响下的人道主义精神和普通市民的思想情感。巴赫作品的基本主题是再现光明与黑暗、痛苦与抗争、悲哀与胜利、生命与死亡的斗争。在他的许多作品中,客观上展现了德国社会的主要矛盾,表达了市民阶层的意愿和向往,描绘了普通百姓的日常生活和思想情趣。巴赫的作品具有深刻的哲理性、强烈的戏剧性和感人的抒情性,这些形成了巴赫作品的思想主流和基本风格。

其次,巴赫的作品鲜明地体现了作者极富个性的人生轨迹

和性格特征。巴赫的一生充满了艰辛坎坷,在大部分时期处于逆境之中。虽然他也对现实进行了某种程度的抗争,但始终未能也无法从根本上改变自身的处境。在逆境之中,巴赫坚持用坚强的意志和崇高的信念激励自己,表现出了一位伟大的艺术家应具备的执着的事业责任感和荣誉感,体现了为音乐事业奉献一切的自我牺牲精神。在他的作品中,随处可见那种恢弘坚定的气质、奔放不羁的力量和个性解放的意志。

再次,巴赫的作品是宗教与世俗、神与人、英雄与平民的矛盾统一体。巴赫是最后一位伟大的宗教艺术家。由于时代和环境的局限,巴赫的多数作品都具有典型的宗教色彩:在创作思想上,巴赫坚持认为音乐是"赞颂上帝的和谐的声音",在他所有宗教作品的结尾,都念念不忘写上"对上帝只有赞美"的字样,并把这部作品奉献给上帝;在创作题材上,巴赫的许多作品取自圣经故事或英雄史诗,基督是巴赫作品中最常见的人物形象;在音乐风格上,巴赫着重于创作沉思冥想、严谨凝重的音乐语汇,以渲染和强化宗教的氛围。但是,必须指出的是,巴赫在宗教或英雄作品的创作中,巧妙地采取了现实主义的手法,赋予了音乐形象以凡人和平民的思想感情,这就使作品具有了鲜明的时代性、世俗性和真实性。

最后,巴赫的作品是复调音乐创作的最高成就和集大成者。巴赫的历史作用在于,他完善了现存的形式,而不是独创了新型的样式。他以无以伦比的精绝技艺和音乐造诣,把复调音乐推上了史无前例的巅峰。这在相当大的程度上取决于他对德国民族民间音乐的运用和创新。巴赫音乐的主题凝练而鲜明,创作手法精雕细刻且不断创新,音乐语汇极富表情性、描绘性和象征性,善于表现宗教和历史题材上的重大事件和重要人物。他的音乐思想和创作手法,不仅被看作是古典主义音乐的发端,而且

对以后的德国乃至世界的音乐家产生了重大而深远的影响。

在巴赫的声乐作品中,数量最多的是康塔塔,流传下来的就有200多首。从题材上分,可分为宗教康塔塔和世俗康塔塔;从形式上分,可分为独唱康塔塔、合唱康塔塔以及介于这两者之间的包括独唱、重唱和合唱的康塔塔。

宗教康塔塔在巴赫全部康塔塔中占有绝对的多数,且多是在莱比锡期间创作的。其中的主要原因在于莱比锡对这类康塔塔的需求总量:在一年中,各教堂需要近60首康塔塔,这些康塔塔必须和教堂每天的布道内容相关,因此,每一个星期天都需要一首新的康塔塔;另外,还有教堂其他典礼和城市节庆活动需要的康塔塔,市议会各种仪式需要的康塔塔以及葬礼、婚礼等临时用的康塔塔。1723年至1729年,巴赫为这些活动创作了四、五套全年用的康塔塔,每套约60首。现存下来的约有200首。

《醒来,一个声音在高喊》(第140首康塔塔),是巴赫宗教康塔塔中最优秀的一首。这是为三一节后第27个星期天所作的。这一天的福音书讲述了五位聪明的少女和五位愚笨的少女的故事。大致内容说,有十位童女拿着灯去迎接新郎,五个聪明的准备了灯油而五个愚苯的却忘了灯油。新郎来了,愚笨的少女去买灯油。回来后,天国的大门已经关上了。在这首康塔塔中,耶稣作为新郎的形象出现,这不仅激发了巴赫的创作想象力,而且使这一人物具有了亲切感和可信性。这部作品共分七个乐章,其中以第三、四乐章最出色。

第三乐章是女高音和男低音的二重唱咏叹调:

女高音:你何时到来,我的救世主?

男低音:我来了,是你约定的一位。

女高音:我拿着点燃的灯等待着你。

把天国盛宴的大厅打开,

来吧，耶稣。

男低音：我敞开天国盛宴的大厅，

我来了。啊，来了，可爱的人儿。

这一乐章的女高音和男低音的相互交替和联接，产生出了温柔亲切的对话效果。特别是器乐的引子部分，逐步发展为具有奇异幻想风格的主要旋律。这一旋律后来成为人声旋律的对位音型。

第四乐章是男高音和器乐的三重唱(奏)，也是最有名的乐章。

锡安山听到守夜人在歌唱，
她醒来后快快起床，
她的心里欢乐舒畅。
他的朋友来自天堂，
灿烂辉煌，真挚诚恳，优雅温良。
她的灯闪闪发亮，
她的星冉冉升上。
来吧，荣耀的君王，
主耶稣，上帝之子，和撒那！
我们相随去那欢乐的殿堂，
把主的晚餐分享。

这一乐章比前一乐章具有更多的旋律性，由男高音和弦乐、低音部重唱(奏)，是巴赫宗教康塔塔中的杰作。

巴赫的宗教康塔塔中，还有两首较为典型。一首是《宗教改革康塔塔》(第80首康塔塔)，它采用了康塔塔中最常见的布局，以众赞歌合唱作为开始，中间有女高音、男低音、女高音的咏叹调、宣叙调和二重唱，最后以同一众赞歌的四声部合唱结束。这首康塔塔是根据新教圣咏《坚固的堡垒》改编的，形象勇武，旋律

雄伟,结构简练,具有战歌的风格。另一首是《我受尽痛苦》(第21首康塔塔),属于个人抒情性质的作品,表现了一个人内心深处的感情变化,这是巴赫创作中一个常见的主题。

巴赫的世俗康塔塔大都是各种场合的应酬之作。巴赫在这类作品的音乐中,尝试采用了华丽风格,突出了声乐部分,使其成为主调音乐。虽然有些歌词缺乏新意,但题材贴近生活,曲调清新活跃,这些在巴赫的作品中都是别具一格的。

《咖啡康塔塔》(第211首康塔塔),是一部描写城镇生活小景的幽默小品。一位嗜好咖啡的姑娘与管束她的父亲发生了矛盾,女儿允诺只要能找一个丈夫嫁出去就不再喝咖啡。但当父亲出去为她找丈夫后,姑娘又发誓:丈夫如不让她喝咖啡,就休想娶她。这两位人物形象的音乐塑造各有特色,父亲的音乐沉重怪诞,既刻划了他守旧的性格。也描画了他肥胖的体型;姑娘的音乐则优美轻盈,具有舞蹈性,展示了她顽皮直爽的性格。而作为评说人的男高音,具有明显偏护姑娘的倾向,他的演唱带有即兴特点。整个作品的风格明朗乐观,亲切可爱,活泼幽默。

《农民康塔塔》(第212首康塔塔),则是一部反映农村生活场景的喜剧性作品。它是为祝贺一位贵族接受庄园遗产而作的,题材选自莱比锡农村,反映了农民载歌载舞向庄园主祝贺的喜庆场面,其中也有一些歌词直接提到了这位遗传继承人的名字。但这首作品的音乐创作已脱离了它的主题原意,巴赫通过巧妙地构思,出色地塑造了淳朴幽默的青年农民和俏皮可爱的农村姑娘的形象,其中还大量采用了德国、西班牙和波兰民间舞蹈的音乐素材。特别是开始和结尾部分的合唱,由农民用地方方言相互应对,产生了十分浓郁的风趣诙谐的效果。

巴赫的宗教康塔塔和世俗康塔塔,主要是以题材区分的。在实际演唱中,一些康塔塔或其中的某些部分,既可以在宗教场

合，也可以在世俗场合演唱。

在巴赫的声乐作品中，清唱剧为数虽少，但影响很大。巴赫的这类作品主要是根据福音书故事而创作的受难曲系列，其中以《圣约翰受难曲》和《圣马太受难曲》的成就最高。这两部作品的情节结构基本相似，描写了耶稣被门徒出卖受酷刑而死的故事。耶稣为拯救人类苦难而甘愿自我牺牲，使这一形象震撼人心，感人至深。这两部具有史诗般宏伟壮丽的戏剧效果，体现了凝重、深刻、伟大的精神力量。尤其是于 1727 年受难节首演的《圣马太受难曲》，被认为是最杰出的一部。

《圣马太受难曲》是一部长篇作品，共有两个乐章，78 支曲子。脚本作者是莱比锡诗人皮肯德。

第一乐章，以悲壮的管弦乐与合唱开始，被门徒出卖而判死刑的耶稣被游街示众。音乐描绘了沿街观看的人们对这一事件的不同心境和感情，耶稣坚持自己的信念，表现了崇高而无私的品德。人们被深深感动，以痛苦悲愤的心情歌颂救世主。

第二乐章，在耶稣受刑时，人们哀乞停止行刑。但耶稣终于死了，并复活升天。地震来临，悲剧性的咏叹调、钟声伴奏的宣叙调和庄严肃穆的合唱曲，把受难曲推向高潮。随后，是女人们在十字架旁的哀歌。最后在墓地的合唱，充满了愤怒、哀伤、惋惜和呼唤的气氛。全曲在极其神圣壮烈的歌颂中结束。

在巴赫以前，《圣马太受难曲》的题材广被使用，但巴赫的这部作品是古往今来对这一题材所作的最深刻、最完美、最富有灵感的艺术创造。巴赫显示了驾驭主题、营造环境、刻画人物和描绘表情的精绝才华与高超技艺，使整部作品精彩分呈，美不胜收，其中的几首女低音宣叙调、女高音咏叹调和合唱，成为美妙杰出的声乐作品。巴赫虽然从未创作过歌剧，但在他的受难曲中充分而成功地体现了戏剧性的诸多因素。《圣马太受难曲》不

仅是巴赫声乐作品中的代表作，而且是德国新教教堂音乐的典范。

《b小调弥撒曲》是巴赫一生中最重要的一部作品，于1747年至1749年间完成。它被誉为“2000年基督精神的总结”，是巴赫宗教音乐思想的结晶，也是他声乐作品中的瑰宝。《b小调弥撒曲》不是一部单独的作品，它主要是巴赫以前一系列宗教作品的集成，包括15首合唱曲、16首咏叹调和3首重唱曲。在《b小调弥撒曲》中，已没有一个统一的故事贯穿始终，甚至歌词本身也不再具有重要意义。在此，巴赫主要是借助弥撒的形式，来构筑丰富的乐思，创造多样的形象，表达深刻的思想。在这部长篇巨制中，《荣耀经》和《慈悲经》是1733年写成的，它们曾与巴赫一份诉请音乐职务的书信一起递交给了萨克森选帝侯，《圣哉经》曾在1724年圣诞节演唱过，《羔羊经》等的部分音乐取自康塔塔，新创作的只有3部，即《信经》《悔罪经》和《降福经》。

《b小调弥撒曲》在创作上，反映了巴赫的一个特点，这就是他习惯于将过去的作品进行加工后重新使用。这固然是一项减轻繁重创作任务的措施，但更重要的是，许多以前尚不成熟的作品，在经过精细加工后，成为了永恒的传世之作。

第三节　亨德尔及其声乐作品

亨德尔和巴赫，是两位既有非常相似之处，又有很大差异的音乐大师。相同的是，他们出生于同一个年份、同一个国家，在音乐史上具有同等的地位、影响和声誉，顺便要提到的，他们还有一个相同点，就是彼此都没有见过对方。不同的是，巴赫出生在音乐世家，亨德尔则没有一位搞音乐的亲戚；巴赫一生没离开过祖国，亨德尔的主要创作生涯却不在德国；巴赫身前平淡无

奇，艰辛坎坷，亨德尔在世时就举世闻名，尽享荣华；巴赫涉足了除歌剧以外几乎所有的音乐领域，而歌剧恰恰是亨德尔的主要创作成就。

一、亨德尔的生平和音乐创作活动

乔治·弗里德里克·亨德尔（Handel George Frideric1685—1759年），1685年2月23日，出生于德国萨克森哈雷的一个市民家庭。亨德尔的父亲做过理发师和外科医生，在他60多岁时，他的续弦妻子生下了亨德尔。老亨德尔对音乐怀有偏见，认为这不是一个适当的职业，他命令亨德尔学习法律，以便将来当法学家。不过，亨德尔从小就对音乐发生了浓厚的兴趣，他6岁学习管风琴，8岁就能正式演奏。萨克森公爵在听过他的演奏后，十分惊喜和赞赏，立即传令老亨德尔不得干预孩子学习音乐的自由。10岁，亨德尔随当地教堂的管风琴师扎豪学习器乐和对位法。他很快掌握了管风琴、小提琴和双簧管的技艺，并尝试谱写了一首奏鸣曲。1769年，老亨德尔去世。亨德尔不愿立即背弃父亲的遗愿，于是，1702年他在哈雷上大学后进入了法律系。但在上大学仅仅一个月后，亨德尔的音乐欲望便势不可挡。他接受了一座新教堂的聘请，出任管风琴师，兼任圣乐团的歌唱指导工作，并在很短的时间里为这座教堂创作了一些声乐作品。这一工作是短暂的。很快，心怀高远的亨德尔结束了在故乡的“实习期”，开始步入了成为伟大音乐家的最初里程。

亨德尔的生平和音乐创作活动，可以按去英国的时间，分为前后两大时期。

英国前时期，1703年至1710年，即在汉堡和意大利的时期。这一时期，亨德尔结识了一批有实力的作曲家和音乐庇护

人，创作了早期的歌剧作品，开始成为有成就和有影响的作曲家。

1703年，在扎豪的推荐下，亨德尔来到汉堡，在蜚声德国的汉堡歌剧院里担任第二小提琴手。在汉堡歌剧院，亨德尔有幸认识了两位对他的早期创作产生过积极影响的杰出作曲家。一位就是汉堡歌剧院的领导人、德国著名的歌剧作曲家凯泽尔，他的歌剧作品具有较明显的意大利风格，这使亨德尔首次接触到了歌剧艺术，并从此起步，进入了歌剧领域；另一位是时任歌剧院男高音歌唱家兼指挥的马特松，这位多才多艺的艺术家一度成为亨德尔的密友，对亨德尔的创作提供了多方面的指导与帮助。

1705年，20岁的亨德尔创作的第一部歌剧《阿尔米拉》上演。这部歌剧在汉堡引起了良好的反响。亨德尔一鼓作气，又创作了《尼罗》《达芙内》《弗洛林多》共四部歌剧。这些歌剧不仅显示了亨德尔和创作才华和个性风格，而且使他崭露头角，获得了正在汉堡观看演出的意大利麦迪奇的费迪南多亲王的青睐。

1706年秋，应费迪南多亲王的邀请，亨德尔来到了歌剧的故乡意大利。亨德尔游历了罗马、佛罗伦萨、那不勒斯和威尼斯，被意大利人看作是最有前途的青年作曲家。在这期间，亨德尔又结识了当时乐坛上的几位顶尖人物，其中包括斯卡拉蒂父子、科雷利、斯蒂法尼等。亨德尔曾与小斯卡拉蒂举行过一次管风琴比赛，从此结下友谊。在1708年，亨德尔的清唱剧《复活》上演时，科雷利帮助他组织起一支45人的乐队，这相当于一支为歌剧伴奏的乐队规模。而斯蒂法尼则在介绍亨德尔去汉诺威时起了决定性作用。

在意大利期间，亨德尔的创作才华愈加显露。他先后写了歌剧《罗德里格》和《阿格丽皮娜》，前一部在佛罗伦萨上演，后一

部在威尼斯上演。特别是《阿》剧，竟在狂欢节期间连续演出了27场，获得了巨大成功，观众们情不自禁地欢呼："亲爱的萨克森人(注：指亨德尔)万岁"！此外，亨德尔还创作了两部清唱剧和一些合唱及器乐曲。

从此，亨德尔在意大利名声大作。当他打算离开这里时，已经成为一位技巧完善和颇具影响的著名作曲家。意大利为亨德尔事业的发展奠定了基础，铺平了道路。

英国时期，1710年至1759年。这一时期是亨德尔创作的鼎盛时期，也是他功成名就的时期。亨德尔在英国的时期又可分为两个阶段，即歌剧创作阶段与清唱剧创作阶段。

第一阶段，1710年至1739年。这是亨德尔歌剧创作的高峰期。

1710年，亨德尔经斯蒂法尼的介绍，到汉诺威选帝侯的宫廷任乐长。亨德尔到任不久，便旋即转赴英国，并由此在英国生活了近50年，直至去世。

当时的英国，在珀赛尔以后又重新回到了本国音乐的衰微期。在英国的舞台上，意大利的歌剧一统天下。这对于曾在意大利"留学"并成名的亨德尔来说，是一次良好的发展机遇。亨德尔只用了15天时间，几乎是即兴创作出了一部迎合英国人口味的意大利风格的歌剧《里纳尔多》。这部歌剧产生的效果是意料之中的，它不仅使亨德尔名震伦敦，而且给歌剧总谱的出版商带来了惊人的利润。

1712年，亨德尔第二次请假到伦敦，他这次决心在伦敦发展事业，而把汉诺威置于了脑后。亨德尔在伦敦受到安妮女皇的宠幸。1713年，他为女皇的生日谱写了颂歌，并获得成功。但第二年女皇驾崩，她的儿子汉诺威亲王也就是亨德尔的主人即位，称乔治一世。亨德尔为此专门创作了一部管弦乐组曲《水

上音乐》奉献给新国王,以此弥平了乔治一世对他超假不归而产生的不快。从此,亨德尔不仅得到了王室的谅解与支持,而且受到了钱多斯公爵、伯林顿勋爵等达官贵人的赞助,他的前途一片光明。在这期间,亨德尔创作了10几首宗教歌曲和几部英语清唱剧,并由此获得"珀赛尔第二"的称号。

1719年,在60多位崇拜意大利歌剧的贵族和富绅的支持下,皇家音乐学院成立。亨德尔和两位意大利作曲家博农奇尼与阿马代伊受命负责组建工作。不久,乔治一世任命35岁的亨德尔为院长。在亨德尔的领导下,皇家音乐学院迅速成为英国歌剧演出的中心,并在近10年里保持了它的优势和领先水平。此间,亨德尔的歌剧创作也进入了最佳状态。他在灵感迸发时,能昼夜伏案写作,最快时两、三周就能完成一部作品。他先后创作了《拉达米斯多》(1720年)、《穆祖奥·斯奇弗拉》(1721年)、《弗洛里堂特》(1721年)、《奥托纳》(1723年)、《弗拉维沃》(1723年)、《朱利奥·恺撒》(1724年)、《达美尔拉诺》(1724年)、《罗德林达》(1724年)、《希比沃纳》(1726年)、《亚历山大》(1726年)、《阿德米托》(1727年)、《理查一世》(1727年)、《西洛埃》(1728年)、《多里麦奥》(1728年)等10几部歌剧。

1726年,由于亨德尔对英国歌剧事业的突出贡献,他被获准加入英国国籍,并担任宫廷和皇家教堂的作曲家。

亨德尔的事业并非一帆风顺,他的皇家音乐学院面临着博农奇尼的意大利歌剧的激烈竞争。这位出色的意大利歌剧作曲家曾在多年前击败过亨德尔的歌剧,并且也有着很强硬的后台。一些歌唱家的相互攻击也给亨德尔带来不少麻烦,库佐尼和弗斯蒂娜(即布尔多妮)的那一场混战就发生在亨德尔的剧院。但亨德尔最终迫使博农奇尼离开了伦敦。不过,亨德尔却必须接受另一场更为严峻的考验。

1728年,约翰·盖伊的《乞丐歌剧》在伦敦的上演。它以鲜明的民族风格和英语的流行歌曲,迅速赢得了广大市民的热烈欢迎。这对创作意大利风格歌剧的亨德尔形成了巨大的冲击,亨德尔和意大利歌剧成为公众嘲讽的对象。由于《乞丐歌剧》的冲击,加之皇家音乐学院内部管理不善,资金匮乏,亨德尔领导了10年的第一个歌剧院被迫在当年宣布解散。

然而,亨德尔在困境和打击面前,表现出了坚定不移的意志。他积极筹措资金,吸引赞助,在1729年,又重新恢复了歌剧院。但歌剧院又面临着波波拉领导的另一家歌剧院的挑战。波波拉招徕了一批知名的歌唱家,使原来亨德尔的约一半观众投奔了波波拉。亨德尔别无选择,只有创作大量的歌剧,用以支撑剧院演出和支付演出费用。此间,亨德尔又创作了一大批歌剧,包括《罗达里奥》(1729年)、《巴德诺伯》(1730年)、《波洛》(1732年)、《埃祖奥》(1732年)、《奥兰多》(1733年)、《阿丽亚娜》(1734年)、《阿尔辛娜》(1735年)、《阿达朗达》(1736年)、《阿里米尼奥》(1737年)、《贝雷尼奇》(1737年)等。

1737年,由于心力交瘁,亨德尔因患中风病而导致瘫痪,他不得不去欧洲大陆的一个温泉疗养地进行治疗和休养。很快,亨德尔恢复了健康,返回伦敦。他先是举办了一个盛大的音乐会,再次赢得了荣誉和报酬,使剧院还清了债务,摆脱了经济窘境,然后又以饱满的精力投入了创作。他一连完成了歌剧《法拉蒙多》(1737年)、《赛尔斯》(1738年)以及《戴达米亚》(1741年)等。由于接受了被《乞丐歌剧》击垮的教训,亨德尔后期的歌剧作品逐渐跳出了意大利歌剧的窠臼,增加了喜剧和讽刺的因素,音乐风格开始靠近观众。因此,他的《奥兰多》《赛尔斯》等歌剧,受到了观众的欢迎,并引起了巨大的轰动。在这一时期,亨德尔开始创作清唱剧,他在1738年至1739年间创作的《扫罗》和《以

色列人在埃及》,获得了很大的成功。

第二阶段,1739 年至 1759 年。这是亨德尔创作清唱剧的高峰期。

对亨德尔来说,这一阶段是他艺术生涯的转折点。这是因为亨德尔所热衷的意大利正歌剧,已经不可挽回地走到了尽头,如果他继续沿着歌剧创作的道路前进,很可能将毁灭自己的前程。所幸的是,亨德尔在关键时刻,明智地选择了另一条发展之路。亨德尔从 1739 年起,转向清唱剧的创作。其中有几个原因,一是歌剧已四面楚歌,发展的空间被严重挤压;二是与歌剧相比,清唱剧的投资较少,也较易成活;三是亨德尔的歌剧创作一直遭到一些有权势人物的诋毁,他急于从歌剧领域抽身而出。他在清唱剧的创作中,不仅保持了自己已经得到的成果和荣誉,而且使其进一步拓展,最终夺得了音乐大师的桂冠。

1741 年,亨德尔应邀前往都柏林,在那里他受到了贵宾般的欢迎。亨德尔为了回报都柏林的厚爱,仅用了 24 天,就创作出了他一生中最成功的作品——英语清唱剧《弥赛亚》,并大获成功。《弥赛亚》焕发了亨德尔的创作活力,此后,他的清唱剧创作一发而不可收。较有影响的清唱剧有《参孙》(1742 年)、《约瑟夫与他的兄弟》(1743 年)、《赛莫勒》(1744 年)、《赫拉克里斯》(1747 年)、《贝尔沙扎》(1745 年)、《应时清唱剧》(1746 年)、《犹大·马加比》(1747 年)、《约叔亚》(1747 年)、《所罗门》(1748 年)、《苏珊娜》(1748 年)、《泰奥多拉》(1749 年)、《耶夫塔》(1751 年)等。其中,《赫拉克里斯》最为出色,被称为 18 世纪艺术的顶峰之一。起初,亨德尔的清唱剧尚未被英国人广泛接受。但从 1745 年后,亨德尔的清唱剧受到了足以令他欣慰的认同与欢迎。

亨德尔的晚年与巴赫一样双目失明了。他继续坚持口述作

品,继续坚持指挥清唱剧,演奏管风琴。1759年4月14日,74岁高龄的亨德尔逝世。英国为其举行了隆重的葬礼,他的遗体安葬在最著名的威斯敏斯特大教堂。因为,英国人早已把这位入籍的德国人当成了自己的同胞。

关于亨德尔的个性特征,一位英国人曾做过十分详尽的描述:

“亨德尔身材魁梧,有点臃肿,动作笨拙。但他的面孔却充满激情和庄严……

“他的举止言谈莽撞粗鲁,盛气凌人,但毫无恶意;更确切地说,在他最最勃然大怒或气急败坏的发作中,往往有一种别具风味的轻松幽默,加上他那结结巴巴的英语,使人忍俊不禁……

“他深知一刻千金,绝不肯把时间花在一些无谓的追求上,或与庸人为伍,无论其社会地位多高。他热爱自己的艺术,把它作为职业,勤于耕耘,勤于写作。他毕生勤奋好学,笔耕不辍,因而很少有时间混迹社交界或参加公开的娱乐活动。他总的神态是深沉而尖酸;但当他真得笑起来的时候,就像太阳从乌云后面喷薄而出。”

二、亨德尔的声乐作品

亨德尔的声乐作品多于器乐作品。在声乐作品中,主要是歌剧和清唱剧。二者相比,歌剧数量最多,清唱剧则影响最大。

亨德尔的一生中曾有35年时间从事歌剧的创作、指挥和歌剧院的管理。他一共写过50多部歌剧,其中大多数在英国上演,在他身前也有部分剧目在意大利、德国演出过。

亨德尔的歌剧具有两大特征:一方面,由于受时代的影响,亨德尔创作的歌剧主要是意大利式的正歌剧;这些歌剧大多是

为宫廷创作的，题材也基本上囿于已经成型的、上层人士熟悉和感兴趣的古代神话传说或英雄故事，社会意义不大；有的歌剧带有应时应景、仓促粗率的明显痕迹。另一方面，亨德尔歌剧音乐的宏伟和深刻程度，却远远超出了前人，具有广阔、悲壮、雄浑、庄严的总体风格，被称之为音乐上的巨型壁画；他熟知歌剧中的各种声乐形式，善于创造性地刻画英雄的典型形象，表达丰富多彩的思想情感，营造激动感人的戏剧氛围；他还能充分考虑到歌唱家的特长，在咏叹调、宣叙调中尽量发挥他（她）们的优势；在他后期的歌剧作品中，努力表现出了适应时代发展和观众需求的轻松、幽默的新风格。

《朱利奥·恺撒》是亨德尔最杰出的歌剧之一，它描写了克娄帕特拉和恺撒的爱情故事及争夺埃及王位的过程。其中的多首咏叹调成为亨德尔歌剧音乐中的经典之作。

第一幕中恺撒的咏叹调《让埃及向胜利者奉献出她的荣誉》，在这首男低音咏叹调的开始，亨德尔用器乐演奏出极富动力的节奏，表现了恺撒这位征服者自豪和无敌的基本性格，然后通过三次转调和连续展现同一动机，强化了对恺撒性格的塑造，很好地体现了他骄傲而欢欣的感情。在这首咏叹调中，亨德尔还在“荣誉”、“胜利者”等关键词上，采用了华丽乐句与和声的变化扩展，使演唱者能有机会表现自己的歌唱技巧。

第二幕中克娄帕特拉的咏叹调《我敬慕你》，生动地描绘了她对恺撒的爱慕之情，以及用自己的美貌来征服“征服者”的决心：

我敬慕你，眼睛啊，是爱情之箭，

你眼中的火花撩动了我的心房。

克娄帕特拉的咏叹调是慢速的广板，亨德尔为了强调人物的心情，竟五次重复了同一动机，并通过速度和节奏的变化，展现了丰富复杂的人物情感。应当指出的是，亨德尔为这首咏叹

调的配器，使用了各种管乐和弦乐，并加入了竖琴，成功地烘托了歌曲旋律，是十分优秀的配器典范。

第三幕中克娄帕特拉的咏叹调《我要为命运而哭泣》，表现了她被王位争夺者托勒密囚禁后，对自己不幸命运的悲叹：

我要为命运而哭泣，

如此悲惨和不幸，

哭泣，直至生命停息。

一旦死去，我的灵魂

将到处缠住暴君，

不论是黑夜还是白天。

在这首咏叹调中，亨德尔采用了对比的手法，不断突然地变化速度、节拍、调性和调式，激化人物的感情变化过程，使它成为这部歌剧中最出色的咏叹调之一。

在同一幕中，恺撒为摆脱敌人的追击，只身游泳来到荒凉的海滨，他唱出了《海风，行行好吧》这首咏叹调，“我在哪里？谁能帮助我？我的军队在哪里？”亨德尔不仅用反复回旋的手法，描写海风的凄劲，渲染恺撒身处的险恶环境，而且用形象的音乐语汇，创造出充满紧张悬念和战斗气氛的写实场面，再次表现出亨德尔丰富而高超的音乐表现技艺和驾驭重大场面的气魄与能力。

亨德尔在音乐史上最突出的贡献是清唱剧，最伟大的成就也是清唱剧。亨德尔共创作了23部清唱剧。在这些作品中，亨德尔突破了歌剧的传统和局限，极大地发挥了创作才华，达到了这类作品创作上的最高峰。在亨德尔以后，清唱剧成为英国的民族音乐体裁。

亨德尔的清唱剧和意大利清唱剧有着重大的区别：第一，亨德尔的清唱剧是用英语演唱的，这就使他的清唱剧拥有了广泛的观众，获得了长久的生命。第二，亨德尔的清唱剧题材较为宽泛，

既有英国人熟悉的圣经故事，也有神话和历史故事，并且着力表现民族兴亡和英雄业绩，这就成功地引起了广大民众的共鸣。第三，亨德尔的清唱剧一般情况下并不是在教堂而是在剧场或音乐厅演出的，是气势恢弘、具有强烈戏剧性的大型音乐作品。

亨德尔清唱剧的创作特点有以下几方面：一是独唱部分以咏叹调为主，咏叹调中又以英雄性的男声独唱最有风采，而宣叙调只是作为咏叹调之间、咏叹调与合唱之间的衔接部分。二是合唱具有十分重要的作用，是亨德尔清唱剧的精华与核心部分，合唱不仅十分适于表现亨德尔所擅长的史诗场景和群众场面，作为对剧情的客观评述，而且在许多地方取代了咏叹调，直接参与剧情发展；亨德尔的合唱经常采用描绘性的象征手法，既能深刻地揭示人物的感情变化，还能有效地形成戏剧性效果，甚至可以用合唱表现包括冰雹、青蛙、苍蝇、瘟疫在内的自然景象。三是管弦乐的作用得到加强，一般情况下作为序曲，也能独立演奏，有时也用于合唱伴奏和演绎剧情。

《弥赛亚》是亨德尔清唱剧中最具影响的作品，它以极其抒情和感人的音乐形象，描绘了上帝派耶稣降生人世及受难、死去、复活、升天的过程。作品中气势非凡的大规模合唱和优美、舒展的咏叹调与宣叙调，产生出震撼人心的强烈效果，充分证明了亨德尔是一位擅长驾驭和处理声部的大师。《弥赛亚》是亨德尔清唱剧也是他全部作品中的一座丰碑。为此，亨德尔倾注了巨大的心血，投入了全部的情感。在他写完《阿利路亚》合唱后，自己被感动地热泪盈眶，“我真的看见了天国，上帝就出现在我的眼前”。同样，《弥赛亚》也深深地打动了所有的观众，当乔治二世在《阿利路亚》合唱声中情不自禁地起立致敬后，便形成了一种惯例，只要这首合唱响起，人们就会从座席上站起，而这种殊荣是任何一位别的音乐家和他的作品所得不到的。

弥赛亚，原意为“受膏者”，后成为“救世主”的代称，即基督。《弥赛亚》的脚本是根据《圣经》改编的。作品分三个部分，共53首歌曲，其中包括序曲和《田园交响曲》两首器乐曲。

第一部分中有合唱《耶和华的荣耀要显示出来》《他洁净利未的子孙》《他的轭舒适》、女低音和女高音的重唱咏叹调《他必像牧人牧养自己的羊群》等。合唱《因有一个婴孩为我们而生》是这部分最精彩的一曲，它以对位与和声结合的简洁手法，取得了壮丽欢腾的效果。

第二部分中最著名的、也是全曲高潮的一曲是《阿利路亚》。《阿利路亚》共有5段，第一段在仅有的8小节中，反复咏唱“阿利路亚”，一开始便以对基督的赞美形成了全曲宏伟庄严的气氛，并使其贯串全曲；以后的几段采取了赋格、主调音乐、复调音乐等手法，对主导动机给予展开和强化，最后用复调音乐与和声交织，把合唱推向高潮，淋漓尽致地歌唱了基督的胜利。《阿利路亚》的艺术成就和历史影响，特别是它凯旋式的第一段完全可以和以后贝多芬的《第五交响曲》的终曲相媲美。这一部分的其他合唱，如《他诚然担当我们的忧患》《众城门，你们要抬起头来》等，也深受人们的喜爱。

第三部分包括咏叹调《我知道我的救世主活着》以及著名的《阿门合唱》等。

同这一时代的大多数作曲家一样，亨德尔也有“借用”别人音乐的情况。这在相当长的时期里，被认为是对其他音乐家作品的“剽窃”。但在他生活的年代，这种借用、改编或模拟是十分常见的。况且，在当时的历史条件下，并没有任何对这些行为加以限制或制裁的规定和法律，甚至在人们的道德观念上，它也不在受谴责之列。相反，如果不是亨德尔的“借用”，那些音乐很可能存活不到现在。

第七章　18 世纪歌剧的变革

18 世纪声乐艺术的最大成就仍然是歌剧。18 世纪欧洲音乐最有影响的事件是歌剧的改革。

18 世纪歌剧变革的社会历史原因是旧制度的瓦解和新思想的形成。作为启蒙运动在音乐领域的直接成果，是音乐的迅速世俗化和生活化。声乐首当其冲。宗教歌曲原有的半壁江山，不断失守。除了由巴赫、亨德尔创作的一些宗教形式的经典作品，以其远远超出宗教本身的意义而为大众接受外，几乎所有的宗教声乐作品都退守回教堂，它的影响和威力江河日下；与之相反，在启蒙主义思想家、艺术家、作家的大力主张和直接参与下，体现新观念，反映新生活，塑造新人物，表现新体裁的声乐新作得到迅猛发展，最突出的是喜歌剧的产生。喜歌剧是对意大利正歌剧的革命，它不仅是创造了一个新体裁，更重要的是宣扬了启蒙主义的思想观念，表现了民主、平等、博爱的精神。它采用的新题材来源于市民群众的新生活，它塑造的新人物具有理想主义的新形象。它的出现和取代正歌剧，是社会历史发展的必然结果。

18 世纪歌剧变革的直接原因是正歌剧的日益僵化和歌唱家台风的急遽恶化。

意大利正歌剧在走了一个多世纪的历程后，进入了盛极而衰的“没落期”。到18世纪初叶，意大利剧作家塔西奥的30多部歌剧脚本，被作曲家们数百次地配乐，使正歌剧形成了标准而固定的模式：题材基本上是历史正剧，结构一律为3幕多场，人物往往是一对情人、一位暴君和几个配角，咏叹调和宣叙调一成不变地轮流出现，宣叙调不用乐队伴奏，音乐创作也陷入了固定的格式。这种公式化概念化的创作模式，理所当然地引起观众的不满和厌烦，也最终扼杀了正歌剧的活力与生命。18世纪初，曾在欧洲声乐史上留下辉煌一页的意大利正歌剧寿终正寝了。

与此同时，歌剧的演出情况更糟。阉人歌唱家在舞台上占据着主导和支配的地位。尤其是担任女高音的演员，不仅可以随意向作曲家、指挥提出各种古怪离奇而又必须满足的苛求，并且根本不顾剧情和人物的规定，在第一次上场时一定要骑马，要佩带羽毛头饰，要有侍从跟随其后，不能担任稍微次要一点的角色，不能扮演暴君、叛徒，甚至不能扮演可能有损其美好形象的上年纪的人物，不能在舞台上“死”去。同时，他们还必须享有在舞台上吃水果、喝香槟酒等特权。这种近乎胡作非为的荒谬行为，把歌剧的戏剧性完全抛弃了。歌剧舞台简直成了阉人歌唱家的私人宅邸。在这种情况下，正歌剧只能加快其衰败的过程。

正歌剧的消亡与新歌剧的兴起，并不是“和平过渡”的。在新旧势力之间，围绕着歌剧的改革，进行了具有历史意义和深远影响的激烈争论。在改革派中，格鲁克是最杰出、最重要的一位。他的贡献在于使歌剧这一珍贵的艺术品种获得了新生，并为大歌剧和浪漫派歌剧的出现奠定了基础。

第一节　18世纪上半叶的喜歌剧

喜歌剧,是指风格上比正歌剧轻松的作品,它包括这样一些常见的特点:表现人们熟悉的生活场景和人物,具有喜剧因素,结尾往往是团圆或胜利,音乐轻快,用本民族语言等。

18世纪初最早的喜歌剧,是1728年在伦敦上演的英国的《乞丐歌剧》。对这类歌剧,英国人更愿意称之为"民谣歌剧",因为它绝大多数的音乐来自流行的民谣曲调,歌词是填加上去的,并且有对白。英国喜歌剧的产生是对意大利正歌剧的嘲讽和反动,它的迅速流行标志着正歌剧已经走上了穷途末路。欧洲歌剧的变革拉开了序幕。

自《乞丐歌剧》后,喜歌剧主要流行在法国、意大利、德国等欧洲的主要国家。这些国家的喜歌剧有着不同的特色。

一、法国喜歌剧

法国的喜歌剧最早起源于民间庙会上的一种艺术形式。早在16世纪末,圣·日尔曼庙会剧院就出现了用流行歌曲曲调填词演唱的滑稽戏,这可以看作是法国喜歌剧的雏形。1674年前后,一种用木偶表演的小型歌剧问世,并很快受到人们的喜爱。几年后,由演员代替木偶登台,演出了兼有歌唱和舞蹈的具有喜剧或闹剧因素的音乐戏剧。由于它的内容通常对时事具有讽刺的意味,因此被叫做"讽刺歌剧"或"滑稽歌剧"。但这一形式遭到了吕利和法兰西歌剧院的反对。在他们的建议和抗议下,宫廷做出了对这种歌剧的进行禁唱和对乐队规模实行限止的命令。然而,木偶歌剧的支持者们却用一种特别的方式,狠狠地揶揄了王室和正统的大歌剧领袖:在演出时,舞台前竖立了一块巨

大的牌子，上面用斗大的字醒目地写上剧中的歌词。因为曲调是人们都十分熟悉和亲切的流行歌曲，观众们很容易像演员一样，流利地演唱出这些歌曲。于是，台上的演员做着各种动作，台下的观众们用歌声为其伴唱，演出的气氛倒格外地热烈。这一对抗持续了近30年，最终以官方的让步而结束。1714年，由圣日尔曼广场和圣卢昂广场两个剧团联合组建了喜歌剧院。1716年，它被获准可以同时拥有包括歌唱、舞蹈和器乐等多种艺术表现形式，并被称之为“喜歌剧”。此后，喜歌剧风靡法国。在1719年，还成立了意大利喜剧院。

法国喜歌剧区别于其他国家特别是意大利喜歌剧的最明显的特点是，它用说白代替宣叙调，也就是说它是歌唱、说白、表演相结合的喜歌剧。法国喜歌剧的音乐主要由两部分组成，一是直接采用或模仿以前歌剧的选曲和民间流行歌曲的曲调，根据剧情需要填上新的歌词；二是新创作的曲调，最早出现在全剧的结尾，给人以新鲜感，后也用于独唱、合唱或舞蹈的伴唱。这两部分的比例是随着喜歌剧的发展而变化的。初期旧曲填词占有较多的数量，以后，新曲调逐渐占有主流位置，到18世纪60年代法国喜歌剧成型时，则全部是新创作的词曲。

前期法国喜歌剧的主要作家有让·克劳德·吉里耶(1667—1737年)，法国喜歌剧院的作曲家，创作的作品具有庙会喜歌剧的特点；让·约瑟夫·穆莱(1682—1738年)，意大利喜歌剧院的作曲家，他的作品在意大利广为上演。吉里耶和穆莱被认为是喜歌剧的创始人。法国喜歌剧的成熟期是18世纪中叶。1746年和1752年，意大利喜歌剧《女仆管家》在巴黎两度上演，特别是后一次演出，产生了强大的冲击波，导致了著名的喜歌剧论战——“丑角论战”。卢梭于当年创作了喜歌剧《乡村占卜师》，从而促使法国喜歌剧的正式诞生。关于这一时期的情况，我们将

在下一节详细介绍。

1752 年,法兰西喜歌剧院成立。让·莫奈是剧院的第一任领导。在他的主持下,喜歌剧院得到长足的发展,取得了显著的成绩。

特别值得提到的是,法国的一些创新者开始研究和接受意大利喜歌剧的特点和长处,推动了本国喜歌剧的进一步发展。这种发展表现在两个方面,一是在喜歌剧的音乐上,不再"旧曲填新词",而是创作了一种具有法国与意大利混合风味的"小咏叹调",逐步取代现成的流行曲调;二是在喜歌剧的形式上,更加重视乐队和重唱的作用,音乐可以是连续性的,尝试用意大利式的宣叙调代替说白。1753 年,一部代表创新成果的喜歌剧《物物交换者》上演,它立即引起了积极的反响。但这一成功的尝试并没有走多远。1766 年,官方的法兰西歌剧院面对日益流失的观众,断然禁止喜歌剧院上演"连续性音乐"的作品。从此,法国喜歌剧遵照这一禁令,坚决地把宣叙调排除在外,只允许说白存在,这也就形成了法国喜歌剧的最典型的特征。

法国喜歌剧院的主要作曲家有弗朗索瓦·安德烈·达尼康·菲利多(Philidor Francois André Danican1726—1795 年)。他先前是一名有成就的国际象棋大师,33 岁后才转向喜歌剧的创作,并成为法国第一批出色的喜歌剧作曲家。他一共创作了 11 部喜歌剧,主要作品有《鞋匠勃莱士》(1759 年)、《园丁和他的老爷》(1761 年)、《马蹄铁匠》(1761 年)、《巫师》(1764 年)等,而 1765 年根据英国作家菲尔丁原著改编的喜歌剧《汤姆·琼斯》是最优秀的一部。菲利多喜歌剧的人物形象非常鲜明,小人物常常有高尚的道德和出色的才智,而大人物则愚蠢狡诈,处在被嘲讽针砭的地位;他的音乐形象十分戏剧化,构思新颖,善于描绘;特别是他受德国音乐的影响较大,在运用乐队的交响乐表现手

法上，具有独到的风格。

皮埃尔·亚历山大·蒙西尼（Monsigny Pierre Alexandre1729—1817 年），是另一位有影响的法国喜歌剧作曲家。他的创作创意新颖，灵感快捷，感情丰富，情趣盎然，具有很高的艺术魅力和欣赏价值。蒙西尼的代表作有《冒失鬼的招认》（1759 年）、《玫瑰花和可乐果》（1764 年）、《逃兵》（1769 年）、《美丽的阿尔塞纳》（1773 年）等。蒙西尼喜歌剧的特点是，主题较为严肃，情节较为曲折，而喜剧性因素只是作为一种场景的衬托。这种喜歌剧被称之为“严肃的喜歌剧”，并为以后的喜歌剧向抒情歌剧的转化做了有益的探索。

对法国喜歌剧的发展最具贡献的是安德烈·欧内斯特·格雷特里（Grétry André Ernest1741—1813 年）。格雷特里是 18 世纪后期法国喜歌剧改革的主要代表，有“音乐界莫里哀”的称誉。他出生在比利时的列日，在当地的教堂学习声乐、小提琴与和声。20 岁后在罗马学习生活了 8 年，对意大利喜歌剧进行了研究。1768 年，他接受伏尔泰的建议来到法国，并定居巴黎，直至去世。

格雷特里共创作了 50 多部音乐戏剧作品，其中大多数是喜歌剧。他的代表作品有《休伦人》（1768 年）、《路西勒》（1769 年）、《会说话的图画》（1769 年）、《泽米尔和阿佐尔》（1771 年）、《假魔术》（1775 年）等，在法国大革命时期，他曾创作了《威廉·退尔》（1791 年）和《共和国女代表》（1794 年）等具有进步思想和革命人物的喜歌剧。格雷特里最成功的作品是 1784 年上演的《狮心王查理》，这部喜歌剧通过主人公在濒危时刻被朋友相救的故事，歌颂了英雄主义的精神，是以后的“拯救歌剧”的开山之作。这部作品强烈的戏剧效果和十分优美动听的女高音咏叹调，不仅激起了观众的狂热，在巴黎连演 500 多场，而且给作者

带来了极高的荣誉。

由于时代的发展，特别是法国大革命前后，法国喜歌剧中原有的喜剧因素越来越少，喜歌剧的发展日益趋向严肃化和抒情性，甚至带有感伤的色彩，但更多的是鼓舞士气、焕发精神、感化道德、感染人心。这就为抒情歌剧的产生铺平了道路。然而，必须指出的是，喜歌剧的成功也连带出一些负面影响，如音乐在戏剧中的地位大幅降低，戏剧结构趋向松散，作品风格混杂，一些迎合观众的低级趣味的成分增多。

二、意大利喜歌剧

同法国喜歌剧出自庙会相比，意大利喜歌剧的“出身”显得要正统和尊贵得多。意大利喜歌剧诞生于正歌剧，它脱胎于正歌剧幕间的喜剧性表演，逐步发展成为独立的剧种。意大利喜歌剧在本国习惯称为“诙谐歌剧”，实际上是有喜剧因素和欢快情节的非悲剧性歌剧。

意大利喜歌剧最早的尝试是17世纪上半叶马佐基等创作的《鹰》。50年代末到60年代初，在佛罗伦萨成立了以演出喜歌剧为主的著名的“花园剧院”，喜歌剧开始成为一种可以与正歌剧角逐的重要的音乐品种。进入18世纪上半叶，喜歌剧的中心移向那不勒斯，并在那里确立了它的正式地位。

意大利喜歌剧与法国喜歌剧在一些基本因素上是相同的，这包括题材、内容、人物和旧曲填新词等方面，二者都没有太大的区别。但意大利喜歌剧与法国喜歌剧的不同之处是十分明显而重要的，并由此形成了意大利喜歌剧的自身特色。最重要的区别是，它的音乐是连续的，绝没有法国喜歌剧中的“说白”。这一差别后来演变为一场激烈的喜歌剧论战。在其他方面，意大利喜歌剧实际上表现得比法国喜歌剧更成熟，也更具艺术魅力：

在音乐表现上，意大利喜歌剧更重视发挥男低音的作用，而这一声部在正歌剧中往往被轻视；每幕终场时由全部角色陆续登台的重唱模式，也是正歌剧所没有的；意大利喜歌剧重视"音乐性"和"舞台性"，而法国喜歌剧则保持了"表演性"和"庙会性"。

意大利喜歌剧最著名的作曲家是乔瓦尼·巴莱斯塔·佩尔戈莱西(Pergolesi Giovanni Battista1710—1736 年)。1733 年 9 月，他在那不勒斯推出了两部喜歌剧《女仆管家》和《高傲的囚徒》，前者是意大利喜歌剧确立的标志。《女仆管家》只有男、女歌唱演员和不说话的角色共 3 人，用一个小型弦乐队伴奏；旋律轻松活泼，具有主调和声的特点，音乐创作成功地突出了戏剧冲突，全剧的音乐动机十分丰富，几乎有多少情绪就有多少乐思，有的歌曲甚至就像顺口溜；全剧情节生动，结构紧凑，富有浓郁的生活气息，是意大利喜歌剧的代表作品。

对意大利喜歌剧做出贡献的其他作曲家还有尼古拉·皮钦尼(Piccinni Niccola1728—1800 年)，他出身于音乐家庭，毕业于那不勒斯圣奥诺夫廖音乐学院。他创作的喜歌剧《恶作剧的女人》(1754 年)和正歌剧《泽诺比亚》(1756 年)，为他奠定了歌剧作曲家的地位。1760 年，皮钦尼的代表作《好女儿》在那不勒斯上演，引起轰动。这部喜歌剧在喜剧性的生活场景中，强调了音乐形象的抒情性，其中女主角契金娜的咏叹调十分优秀，是皮钦尼抒情喜歌剧中最受称道的声乐作品。1776 年，他应法国玛丽·安东内特王后的邀请，前往巴黎担任她的声乐教师。此间皮钦尼不仅创作了《罗兰》(1778 年)、《狄东》(1783 年)等大批作品，还卷入了与格鲁克的争战。他奉命创作了与格鲁克同一剧名的歌剧《伊菲姬妮在陶里德》(1781 年)，但舆论认为不如格鲁克的同名歌剧。皮钦尼是一位高产作家，一生曾创作了 140 多部喜歌剧和歌剧。

安东尼奥·马里亚·加斯帕罗·萨基尼(Sacchini Antonio Maria Gasparo1730—1786年),是意大利第一位接受格鲁克影响的歌剧作曲家。他早先创作的喜歌剧《为爱情装疯》(1765年)、《爱情岛》(1766年)等,使他扬名欧洲。1781年,萨基尼结束了在意大利、德国和英国的歌剧创作活动来到法国,深受格鲁克歌剧的影响,创作了他最著名的《俄狄浦斯在科隆》(1786年)。他一生共创作了40多部歌剧和喜歌剧。

乔瓦尼·帕伊谢洛(Paisiello Giovanni1740—1816年),是18世纪末意大利重要的歌剧作曲家。他的早期作品主要是清唱剧、弥撒曲等宗教音乐。1763年起,由创作幕间剧而转向喜歌剧的创作。1764年,帕伊谢洛的第一部喜歌剧《女学生》上演,此后他在意大利各地连续上演了大量的喜歌剧。他最著名的歌剧作品是根据博马舍小说改编的《塞维利亚的理发师》(1784年)。

多梅尼科·契马罗萨(Cimarosa Domenico1749—1801年),他也是18世纪意大利重要的歌剧作曲家之一。契马罗萨在意大利期间,以歌剧《伯爵的诡秘》(1772年)而名震欧洲。1789年应邀担任俄国女皇捷卡叶琳娜二世的宫廷作曲家。1791年到维也纳出任奥地利皇帝利奥波德二世的宫廷乐长,此间,他创作了著名的喜歌剧《秘婚记》(1792年)。契马罗萨共写有近70部歌剧,以喜歌剧最出色。他的音乐风格类似莫扎特,并对罗西尼、唐尼采蒂等人的歌剧创作有直接的影响。

三、德国喜歌剧

18世纪初的德国歌剧舞台,自从凯泽尔去世及汉堡歌剧院关闭后,一直是意大利歌剧的天下。但同时,英国的民谣歌剧也乘虚而入,并很快得以流行,这种民谣歌剧后来成为德国喜歌剧

的仿效模式。

18世纪中叶，德国的喜歌剧开始形成，它在德国的名字叫做“歌唱剧”。这是因为德国的歌曲(利德)是其中的主要音乐素材。德国歌唱剧最初的题材多取自法国喜歌剧，由德国作曲家谱写民族风格的新旋律。其形式也是歌唱与说白相结合的，内容并不全是喜剧性的，音乐风格简朴无华但有感染力。

德国歌唱剧的杰出作曲家首推约翰·亚当·希勒(Hiller Jonhann Adam1728—1804年)，他是德国歌唱剧的创始人之一。1766年，希勒根据《乞丐歌剧》改编的第一部歌唱剧《魔鬼出笼》在莱比锡上演。此后，他又陆续创作了《洛蒂在宫中》(1767年)、《打猎》(1770年)等一批歌唱剧。希勒的歌唱剧就此传到德国各地。1778年，维也纳成立了专门上演德国歌唱剧的国立歌剧院，歌唱剧从此获得了正式的地位。希勒的作品综合了英国、法国、意大利喜歌剧的特点，在音乐上则采用了本国民族歌曲(利德)，许多歌唱剧中的歌曲后来编入了民歌集，成为独立演唱的民歌。

在19世纪初，德国的歌唱剧成为浪漫歌剧的先导，并最终融入了民族歌剧。莫扎特、贝多芬、韦伯等的歌剧作品，实际上都是对歌唱剧的发展和改进。

第二节 喜歌剧论战

18世纪中叶，法国围绕着喜歌剧发生了一场著名的论战，即“丑角论战”。论战的起源是由于《女仆管家》的上演。1746年10月，佩尔戈莱西创作的《女仆管家》在巴黎“意大利喜剧院”首次上演，但并未产生任何反响。1752年8月，由一家意大利喜歌剧团在巴黎“法国歌剧院”再次公演该剧，却大获成功，并使

法国为之震动。在以后的几个月中，这一剧团上演的其他几部意大利喜歌剧也受到了法国观众的热烈欢迎。与此相反，吕利和拉莫式的法国大歌剧和国家资助的法国歌剧院受到了抨击和嘲笑。于是，开始了一场异常激烈、旷日持久的大论战。

这场论战的双方分别是意大利喜歌剧派和法国大歌剧派。论战的主题是意大利喜歌剧和法国大歌剧的孰优孰劣，论战的焦点是法国的大歌剧应不应该进行变革，论战的实质是上升的资产阶级和没落的封建贵族在音乐文化领域的又一次较量。

这场论战的激烈场面首先表现在剧场中。对峙双方阵营壁垒，旗帜鲜明：一方是以路易十五和他的情妇、以文艺保护人自居并权倾朝野的蓬帕杜尔侯爵夫人为首的法国大歌剧派，这一阵营的主要战将有拉莫和保守的贵族；另一方由皇后玛利亚·列申斯卡率领，以在启蒙运动中有巨大影响的百科全书派为中坚，其主要人物有卢梭、狄德罗、达朗贝尔等。在演出过程中，两派支持者都聚集在各自领袖的包厢周围，相互嘲笑辱骂，并为自己所喜爱的剧种叫好助威。剧场里充满了火药味，使每一场演出都演变为一场战役。

在剧场之战旗鼓相当、难分胜负的情况下，法国大歌剧派决定采用“以毒攻毒”的策略。他们推出了一部叫做《狄东与清晨》的新作品，并借助蓬帕杜尔夫人的声威大力造势，试图压倒《女仆管家》。但这部作品表现得极其平庸，反而授人以柄，给对方凭添了攻击的口实。面对法国派的还击，意大利派立即还以颜色。著名的启蒙学者让·雅克·卢梭（Rousseau Jean - Jacques）以作曲家的身份，亲自创作了一部田园风格的喜歌剧《乡村占卜师》（1752年），并一炮打响。尽管卢梭的作曲才能有限，但他竭力通过这部喜歌剧示范自己的艺术主张，身体力行地向法国人表明应该怎样按意大利喜歌剧进行改革。《乡村占卜师》以农村

田园为背景，表现了启蒙主义者“回到自然去”的美学观点，风格简朴清新，曲调有一定的表现力。特别应当提到的是，卢梭在剧中把意大利喜歌剧的长处和法国庙会滑稽歌剧中的特点结合在一起，把歌唱和对白结合在一起，把舞蹈和哑剧结合在一起，形成了法国式喜歌剧的基本框架。虽然卢梭的《乡村占卜师》尚显幼稚和粗糙，但对推动法国喜歌剧的产生，具有积极而深远的影响。

当然，最激烈的争论发生在沙龙和各种新闻文化媒体中。法国人表现出了史无前例的热情，几乎所有的社会名流都不可避免地卷入了“法意之战”。这场论战的高潮，是卢梭发表的《论法国音乐的信》。

1753年，卢梭为全面阐述自己的艺术主张和美学观点，批驳陈腐过时的论调，发表了《论法国音乐的信》。在这部论著中，卢梭用尖刻激烈的语言抨击了以往的法国歌剧音乐和法国歌唱家，极度推崇意大利音乐，明确指出了法国民族歌剧应走的改革发展之路。

卢梭认为，法兰西的语言是“属于哲学家和圣哲的语言”，这种语言“不适宜做诗，更丝毫不宜配乐”。由于法国语言的这一特点，法国的音乐“既无节拍，又没有旋律”，许多音乐表情语言，如“柔和(dolce)”、“活泼(risolu－to)”、“持续(sos－tenuto)”、“兴奋(con brio)”、“强而不急(rinforzando)”、“生气勃勃(spiritoso)”等，在法国并没有同义词，法国的语言中只有强和弱。因此，在以前的法国歌剧中，为追求噪音而创作的“深奥音乐”，以及“用男次中音和持续的男低音齐声演唱宣叙调”的所有尝试，都是徒劳的。卢梭谴责吕利的歌剧即使是在最动人的地方，也没有富有表现力的创作手法，而拉莫的歌剧则充满了不同乐器的喧嚣声。同时，卢梭对法国歌唱家的演唱能力也进行了猛烈地抨击。

卢梭进而做出结论:法国没有真正的音乐,即使有音乐的话,也是“富有条理的、刻板的、没有才气、没有创新”的“纸上音乐”,那就只能是更糟。

对意大利音乐,卢梭给予了高度评价。他认为,意大利优美的旋律来自优美的语言,意大利柔美的语言及其“倒装法”,对产生好的旋律是十分有利的。卢梭指出,意大利的音乐服从于旋律,而不是空洞的理论,因此,它能够大胆创新,“在音乐表现上更增添了一种活力”,表达了“我们甚至难以想象”的特征。

卢梭在评价了法意两国音乐以后,指出法国的音乐创作必须形成与本民族语言特点相一致的、接近于口语的朗诵调,这样,“我们就可以大胆地宣布,这就是达到了最高的境界”。卢梭具体地描画了他认为理想的朗诵调:“能与法国语言相适应的最好的朗诵调,应当是完全与目前正在应用的那种朗诵调截然相反。声调应当在非常小的幅度里变化,既不太高,也不太低,很少有强音,更不能有巨大的音响,也不能有喊叫声,尤其不能像歌唱那样。各音符的时值和音级尽量要均匀。”卢梭强调说,“一句话,如果有一种真正的法国朗诵调的话,那只能够在与吕利和他的继承者截然相反的道路上找到。”

卢梭的《论法国音乐的信》,勇敢地揭露了法国歌剧中的弊端,正确地评价了法意两国音乐的区别,预见了法国歌剧的改革前景,是一篇征讨宫廷程式化艺术的檄文。当它发表以后,法国大歌剧派对卢梭恨不得食肉寝皮,他们以焚烧卢梭的模拟像,发泄刻骨之恨。但卢梭在这部论著中,也有过激和偏颇的言论,对法国音乐的成就和意大利音乐的缺点避而不谈,这在一定程度上削弱了这部论著的战斗性和说服力。

喜歌剧论战的结局,是双方都声称获得了胜利。由于这场论战是在法国本土进行的,因此,法国大歌剧派最终在争取民众

的民族感情上得分;而意大利喜歌剧派却成功地将吕利和拉莫式的传统歌剧逐步挤压出剧院,以至在一段时间里形成了“歌剧真空”。

但是,喜歌剧论战真正的胜方实际上是十分明确的,这就是代表了歌剧发展方向和具有进步思想观念的喜歌剧的拥护者。这场论战不仅直接导致了法国喜歌剧的产生,而且为即将到来的格鲁克的歌剧改革提供了必要的思想基础与发展空间。

第三节　格鲁克和歌剧改革

18世纪后半叶,法国喜歌剧已取得喜人的进展,成功地确立了自己的独特地位。但实际上,喜歌剧只是开辟了一个新领域,形成了一个不同于大歌剧的新体裁。它的新风格、新形式、新手法,只能在喜歌剧中才得以体现,它可能也确实对大歌剧产生了重要的影响,但喜歌剧并不能代替大歌剧完成自身的变革。这一时期的大歌剧虽然受到了来自外部的巨大冲击,在某些方面被迫有所改变,但总体来说,仍是旧传统、旧风格、旧习惯占据着主导地位。因此,歌剧本身的改革被历史性地提上了日程。

在歌剧改革中发挥了核心作用和产生了重要影响的,是格鲁克。

一、格鲁克的生平和音乐创作活动

克里斯托夫·维利巴尔德·格鲁克(Vlusk Christoph Willibald1714—1787年),德国作曲家,歌剧改革家。格鲁克出生在奥地利的一个林务员家庭,他的前辈是捷克人,父亲是国王林场的看护人。格鲁克的童年在林场度过,艰苦的环境造就了他坚毅的性格和健壮的体魄。12岁时,格鲁克到现属捷克的科

莫陶耶稣教会的学校，学习音乐、文学和语言，并成为大提琴手。1732年，18岁的格鲁克赴布拉格大学学哲学，同时随享有“捷克的巴赫”之称的切尔诺霍尔斯基学习音乐。后来，为了维持生活，格鲁克不得不放弃学业，以大提琴手的身份四处卖艺。1736年，格鲁克到达维也纳。在一次大提琴音乐会上，他的音乐天赋和演奏能力受到了梅尔齐亲王的青睐。很快，亲王成为格鲁克实际上的保护人。1737年，梅尔齐亲王带领格鲁克到米兰，在那里，他师从当时最活跃的意大利音乐家萨马蒂尼，进行了4年之久的作曲研修。

格鲁克创作的第一部歌剧是1741年在米兰完成的《阿尔塔塞斯》。这是一部意大利风格的歌剧，也就是说它是以华丽的声乐演唱技巧为基础的，因此，这部作品理所当然地在米兰受到了欢迎。在以后的20年，格鲁克陆续创作了8部意大利风格的歌剧，其中有些作品是根据意大利正歌剧最后一位著名和权威的剧作家塔西奥的脚本创作的。这些意大利式的歌剧，使格鲁克的声誉鹊起，成为在欧洲各国有影响的歌剧作曲家。

1745年，格鲁克应邀前往伦敦。在途中路经巴黎时，他观摩了拉莫的歌剧。到伦敦后，格鲁克于1746年创作并上演了两部歌剧，他采用了当时作曲家们的流行做法，把以前作品中较为满意的曲调，移植到新歌剧里来。但是，这两部歌剧均遭到了失败。在英国红极一时的亨德尔更对格鲁克的歌剧不屑一顾，并轻蔑地讥讽格鲁克的音乐常识还不如他的厨师。以后，格鲁克曾试图以酒杯演奏乐曲的标新立异的方法出奇制胜，但也没能得到音乐界的好评。于是，格鲁克就任了明戈蒂歌剧团的指挥，开始了对欧洲各地的南征北战。此间，他一边研究法国的音乐风格，一边继续从事歌剧创作。

1750年8月，格鲁克结婚后在维也纳定居。1754年起，他

在宫廷负责文艺事务的杜拉佐伯爵领导的维也纳歌剧院担任指挥。1756年，格鲁克在罗马荣膺了教皇授予的“金马刺骑士”称号。从1750年至1762年的10几年中，格鲁克创作了许多部歌剧，如《埃乔》(1750年)、《迪托的仁慈》(1752年)、《卡米乐的凯旋》(1754年)、《中国人》(1754年)、《舞》(1755年)、《安迪古诺》(1756年)、《牧人》(1756年)等。同时，他为奥地利宫廷创作的一批小型喜歌剧，如《梅兰岛》(1758年)、《假奴才》(1758年)、《基西拉之围》(1759年)、《魔法树》(1759年)、《改邪归正的酒鬼》(1760年)、《受骗的法官》(1761年)、《麦加朝圣者》(1764)等，由其他作曲家谱曲上演。这一期间，格鲁克接受了激进思想和歌剧变革思潮的影响，改革思路开始形成，创作风格发生改变，创作经验逐渐丰富，为即将进行的歌剧改革，做好了充分的准备。

1761年，格鲁克通过杜拉佐伯爵的介绍，结识了诗人拉涅罗·卡尔扎比吉(1714—1795年)，他们创作了第一部改革歌剧《奥菲欧和尤丽狄茜》。在这部作品的排练过程中，格鲁克成功地说服了出任主角的演员，对乐队也提出了严格的要求，使他们接受新歌剧的风格，服从和体现作者的改革意图。《奥》剧于1762年10月在维也纳公演，观众一下子就感觉到歌剧舞台上发生了革命：新的意大利歌剧风格和法国歌剧中的合唱、芭蕾结合在了一起，典雅的意大利旋律、严肃的德国旋律和恢弘的法国旋律结合在了一起，真实的戏剧效果和感人的音乐形象结合在了一起，歌唱家的歌唱炫技被驱逐出舞台，他们必须按照作曲家规定的音乐演唱，而不再允许恣意妄为地篡改音乐。《奥》剧公演后，产生了强烈的反响。

1767年和1770年，格鲁克和卡尔扎比吉再度联手，推出了另两部改革歌剧《阿尔切斯特》和《帕里德和爱琳娜》。格鲁克在

这两部歌剧总谱的前言中，阐述了他对歌剧改革的重要原则和歌剧创作的美学观点，被认为是格鲁克歌剧改革的宣言书。但这两部歌剧却没有获得观众的广泛认同，甚至格鲁克的支持者们对他的改革也难以接受，他们戏噱地称："一部正歌剧竟没有男声的女高音，一场音乐没有元音的花腔，或者更确切地说没有喉声的炫耀，一首意大利诗竟然没有浮夸与嬉噱，这就是刚刚重新开放的宫廷剧院的三大奇迹"。

1772 年，格鲁克来到巴黎，希望能够得到这里的观众的理解和支持，以继续推进歌剧改革事业。此时，一位名叫罗莱的法国外交官兼诗人，为格鲁克写了《伊菲姬妮在奥立德》的歌剧脚本，并向法兰西歌剧院推荐这位歌剧改革的"非凡人物"。同时，格鲁克和卢梭在歌剧改革上取得了共同语言，并建立了相互支持的友好关系。

1774 年 4 月，《伊菲姬妮在奥立德》克服了重重阻力和各种困难，经过长达 6 个月的排练，终于在巴黎上演。在《伊》剧中，格鲁克更加突出了音乐的戏剧性，强化了英雄主义的歌剧主题，特别是形成了成熟而完整的协奏曲式的歌剧序曲。《伊》剧获得决定性的成功，格鲁克一夜间成为巴黎家喻户晓的知名人士，人们纷纷向他表示敬意和支持，法、奥两国的王室都给予他高额的薪金和创作报酬，卢梭还特意撰文热情介绍和高度评价了这部作品。在取得成功以后，格鲁克又将《奥菲欧与尤丽狄茜》和《阿尔切斯特》译成法文，分别于 1774 年和 1776 年在巴黎上演，进一步扩大改革战果。1777 年，格鲁克创作并上演了《阿尔米德》，这部作品在坚持了改革原则的基础上，更好地发挥了乐队的作用。1779 年，格鲁克最后一部改革歌剧《伊菲姬妮在陶里德》问世，这部作品取消了爱情主线，突出了人物内心情感的冲突，强调了咏叙调的作用，使格鲁克的歌剧改革划上了一个圆满

而闪光的句号。

格鲁克的改革事业不可避免地遭到了保守势力和反对派的非议和反击。他们先是请来意大利作曲家皮契尼，创作了与格鲁克《伊菲姬妮在陶里德》一剧同名的歌剧，与改革歌剧抗衡角逐。在皮契尼败北后，又掀起一场杀气腾腾的辩论，宣称除了法国大歌剧和意大利歌剧外，他们绝不承认包括格鲁克改革歌剧在内的任何歌剧。1783年，保守势力和反对派鼓动皮契尼对格鲁克进行最后一击，他们乘格鲁克的新歌剧《埃科与那喀索斯》的失利，用皮契尼的《狄东》击败了格鲁克。同时，格鲁克在巴黎的支持者也越来越少，这在很大程度上挫伤了这位改革家的战斗力和自信心。

1780年，格鲁克回到维也纳，几乎放弃了歌剧创作，只写了一些器乐曲与合唱曲，创作热情明显衰减。

格鲁克的一生共创作了40多部歌剧，在5部舞剧中包括著名的《唐·璜》。

1787年11月15日，格鲁克在维也纳病逝。

二、格鲁克歌剧改革的理论和成果

格鲁克对歌剧的改革，基于两大现实：一是喜歌剧的兴起，形成了歌剧舞台上的新风格，二是正歌剧的衰亡和歌唱家台风的恶化。可以这样认为，格鲁克是用喜歌剧之“药”，去医治正歌剧之“症”。

格鲁克歌剧改革的纲领性思想，主要体现在他两部改革歌剧总谱的前言中，即《阿尔切斯特》的前言《致托斯岗大公爵的献词》和《帕里德和爱琳娜》的前言《致勃拉冈斯公爵的献词》。

第一，格鲁克的改革目的是实现启蒙主义者所企盼的“回到自然去”的理念，歌剧的朴实感是改革的一项原则，“我认为，最

主要的工作仅仅是寻求一种美好的朴实感,我一直避免为了炫耀高难度的技巧而损害作品的明朗清晰;我不认为一味追求新奇有任何价值,除非它是剧情自然的需要并能和表情紧紧结合”。格鲁克宣称:“为了使歌剧感人,我会放弃任何原则”,但他补充说,他只坚持一项原则,这就是“一切艺术作品应具有的质朴、真实和自然的伟大原则”。

第二,格鲁克在论述音乐与戏剧的关系时指出,音乐要从属于戏剧,“音乐应该使戏剧增色,就像色彩鲜明、明暗协调能使一幅美好的图画增色一样”。但格鲁克强调,这种“增色”只允许使图画的形象更生动,而绝不能使他的原型走样。

第三,格鲁克针对歌唱家们滥用技巧的现状,提出了针锋相对的措施。“我打算避开所有那些因歌唱家过于炫耀声乐技巧和作曲家过分讨好观众而在意大利歌剧中造成的弊端”,“我将努力使音乐回到它应有的功能上去,即配合诗歌的作用,不用多余的装饰音中断或冲淡剧情,以便加强感情的表现。”

第四,格鲁克提倡歌唱曲调应具有充分的表现力,“应该特别避免对话中咏叹调和朗诵调之间出现过分明显地不协调”。他在启蒙主义者的启发下,找到了一种“高贵、动人和自然的旋律”。他重视合唱在歌剧中的地位,并以乐队伴奏的朗诵调代替“干朗诵调”,以性格化的器乐演奏代替公式化的配器与过门。

第五,格鲁克在选择古代题材时,重新确定了悲剧的含义,在古代题材的背景和轮廓下,着重体现启蒙运动中风行的自我牺牲精神等人类的天性,并摈弃了没有意义的宫廷舞会等浮华的场面。

第六,格鲁克认为歌剧中的序曲“应该使听众预先知道即将在他们眼前展示的剧情的实质,并把主题告诉他们”。

格鲁克的这些改革思想和原则,是百科全书派美学理论在

歌剧领域的体现，反映了当时社会要打破旧歌剧传统束缚、建立新歌剧的迫切要求，并成为他改革实践的指导方针。

格鲁克的改革实践是从《奥菲欧和尤丽狄茜》一剧开始的。奥菲欧与尤丽狄茜的故事，是历代作曲家常用的题材。在这部作品中，格鲁克运用简朴的乐汇和动人的旋律，实现了音乐为戏剧服务的原则。

在第二幕第一场的合唱中，格鲁克创造出了感人肺腑的合唱效果。在火焰通明、浓烟缭绕的地狱洞穴里，奥菲欧恳求与尤丽狄茜相见，格鲁克使用了两支乐队，分别供复仇精灵的合唱和奥菲欧恳求时的伴唱用。他采用新的创作手法，废弃了数字低音，完整写出了乐队的每一声部，成功地用合唱营造出惊心动魄和富于悬念的戏剧场景。

第三幕奥菲欧的咏叹调《我失去了尤丽狄茜》一曲，显示出格鲁克所追求的歌剧音乐的风格，也表现了他与众不同的抒情才华。尤丽狄茜死后，奥菲欧悲痛欲绝，爱神丘比特允许奥菲欧去地狱寻救妻子，但在渡过冥河前不能回头。尤丽狄茜看到丈夫一直朝前走而不回头照看她，认为他已不再爱自己，便责备了奥菲欧。奥菲欧忍不住回过头来，爱神的禁令马上生效，尤丽狄茜死去了。此时，奥菲欧唱出了《我失去了尤丽狄茜》这首最著名的咏叹调。在这首咏叹调中，格鲁克以三种不同的调性，取得了静谧流畅的抒情效果，生动感人地表现了奥菲欧通过悲痛的倾诉而感动爱神，恢复了尤丽狄茜生命。

在《阿尔切斯特》和《伊菲姬妮在陶里德》中，格鲁克力争用序曲概况全剧的内容，体现作品的主题。在前者的序曲中，格鲁克用两个缓慢的主题，表现了悲剧主人公痛苦哀婉的感情和与命运搏斗、甘愿牺牲的精神，序曲与第一幕开始的合唱以及剧终的尾声音乐相呼应，强调了序曲和歌剧主题的内在联系。在后

者的序曲中，格鲁克有意识地发挥了序曲在全剧中的引导作用，加强了乐曲的交响性，集中表现了他的改革思想和创新手法，成为格鲁克改革歌剧中的经典作品。

格鲁克在巴黎创作的其他作品，大都体现了他的改革思想和原则。

尽管在格鲁克的作品中，有着一些明显的缺点，如由于力求朴实而使音乐形象显得空洞乏味，有些旋律较为生硬和做作，缺少流畅柔和的感觉，有的理论观点也近于迂腐或矛盾，但这并不妨碍他作为伟大的歌剧改革家在音乐史上的地位。格鲁克的歌剧改革所产生的影响，一直波及到19世纪。不论是他的对手如皮契尼，还是他的后继人如梅于尔、凯鲁比尼、斯蓬蒂尼，甚至是韦伯、柏辽兹、瓦格纳，都对他表示出了很大的敬意，并在相当程度上传承了格鲁克的衣钵。

第四节　法国大革命时期的歌剧及声乐作品

格鲁克去世后，虽然歌剧改革结束了，但它所产生的影响远远没有消失。18世纪末，法国当局颁布了一项鼓励音乐艺术自由竞争的法令，仅巴黎就有60家剧院开业，各种体裁、不同流派的歌剧竞相演出。

在18世纪90年代，以表现法国资产阶级革命为背景的时政歌剧及声乐作品形成了一股主要潮流。此时的法国大歌剧表现了大革命时期的政治斗争，革命歌曲和群众舞蹈占有相当大的篇幅，充满了推翻君主专制、欢庆革命成功的战斗气息和喜庆情绪。代表作有克鲁采的《里尔之围》、高塞克的《共和国的胜利》、特里亚尔的《人民的觉醒》、费伊的《一个共和主义者的家庭内情》、勒穆瓦纳的《真正的无套裤党人》、格雷特里的《共和国的

女代表》等。喜歌剧也以表现英雄在危急关头拯救人民大众为主要题材,被称之为“拯救歌剧”。在声乐作品中,体现革命战斗精神的进行曲大量涌现,并广为传唱。其中最著名的有利尔的《马赛曲》(原名《莱茵军队之歌》)、梅于尔的《出征歌》、高塞克的《7 月 14 日》《自由颂》等。

在这一时期,最著名的作曲家是法国的艾蒂安·亨利·尼古拉·梅于尔(Ménul Etienne Henri Nicolas1763—1817 年)。梅于尔曾受到格鲁克的鼓励而创作歌剧,在他的 20 多部歌剧中,以喜歌剧为主,大多具有格鲁克那种朴实的音乐风格,形象鲜明,并更富于感情。他的后期歌剧则继承和发展了格雷特里的风格。在他的代表作《乌塔尔》(1806 年)中,梅于尔取消了小提琴,而以中提琴代之,成为歌剧音乐中罕见的特例。梅于尔代表作还有根据圣经故事改编的《约瑟》(1807 年)。梅于尔在大革命时期,为国民近卫军和革命的节庆活动谱写了许多歌曲,著名的除《出征歌》外,还有《返乡歌》《凯旋歌》等。

另一位著名的作曲家是意大利的马里亚·卢伊吉·卡洛·泽诺比奥·萨尔瓦托莱·凯鲁比尼(Cherubini Maria Luigi Carlo Zenobio Salvatore1760—1842 年)。凯鲁比尼早先主要创作教堂歌曲,后来转而创作意大利歌剧,他的前期歌剧有《昆托·法比奥》(1779 年)、《被遗弃的阿尔米达》(1782 年)等。1784 年,凯鲁比尼到伦敦继续从事歌剧创作,并被任命为皇家作曲家。1786 年,凯鲁比尼来到巴黎,并在此定居。此间,他受到格鲁克改革歌剧的影响,开始改变创作风格。在巴黎他共写了 14 部歌剧,其中的《美狄亚》(1797 年)和《两天》(1800 年,后改名为《挑水夫》),是“拯救歌剧”的经典作品,并赢得海顿和贝多芬的赞许。

让·弗朗索瓦·勒絮尔(Lesueur Jean Francois1760—1837

年)是这一时期又一位杰出的法国作曲家。勒絮尔曾在法国许多地方教堂中担任合唱指挥,1786 年任巴黎圣母院的音乐总监。由于他违反教规,在弥撒中采用全编制的大型乐队,追求戏剧性和演员的歌唱性,导致非议并被免职。大革命期间,勒絮尔担任了国民近卫军学校的音乐教师,创作了许多时政歌曲。1792 年起,他开始创作歌剧,最成功的作品是"拯救歌剧"《山洞》(1793 年)和《莪相》(1804 年)。1795 年,他出任新成立的巴黎音乐学院的督学,后改任作曲教授。1807 年,勒絮尔与佩絮伊合作创作的《特洛伊人的胜利》,是一部充分发挥管弦乐队作用的有影响的作品。勒絮尔被认为是早期浪漫主义作曲家。他任教时,柏辽兹和古诺都是他的学生。

与勒絮尔齐名的还有意大利作曲家加斯帕罗·路易吉·帕西菲科·斯蓬蒂尼(Spontinl YGasparo Luigi Pacifico1774—1851 年)。斯蓬蒂尼早年在那不勒斯的图尔基尼音乐学院学习,是皮契尼的学生。22 岁时创作了第一部喜歌剧《固执己见的妇女》(1796 年),此剧在意大利各地演出时受到热烈欢迎,由此确立了他歌剧作曲家的地位。1803 年赴巴黎,并定居在此,担任约瑟芬皇后的御前作曲家。1804 年,斯蓬蒂尼先后推出了两部歌剧《假女哲学家》和《弥尔顿》,获得成功。他在 1807 年创作的《贞洁修女》和 1809 年创作的《费尔南德斯·科尔特斯》两部优秀歌剧,使他一举成为欧洲各国好评如潮的杰出作曲家。1810 年,斯蓬蒂尼出任巴黎的意大利歌剧院的院长,但这一职务只担任了两年多。以后,他在德国、意大利等国家担任指挥。由于他的骄横嫉妒的习性,被当时人们所反感,多次遭解职。斯蓬蒂尼是 18、19 世纪之交的主要歌剧作曲家,他的作品对瓦格纳等后来的音乐家具有不小的影响。

第八章　18世纪伟大的作曲家及其声乐作品(下)

18世纪下半叶,欧洲乐坛上主流型、主导型的创作风格是古典乐派。

关于古典派(classical)一词,相关的诠释有"最优秀的"、"经典的"、"古典主义的"、"传统的"、"合乎规格"、"整齐匀称"、"被公认的"等等。对古典乐派的定义,不同的专家、不同的国家、不同的时期有着不近相同的说法。广义的古典乐派常常与"古典主义"音乐混淆,它不仅指巴赫、亨德尔,而且包容了若斯坎的经文歌、帕莱斯特里纳的弥撒曲、库普兰的组曲、科雷利的协奏曲等,实际上它是指文艺复兴时期和巴洛克时期的音乐。狭义的古典乐派可以根据古典派一词所涉及的含义,以及它在音乐史上约定俗成的概念,对其做出这样的界定:古典派是指最优秀的作曲家和他们所创作的经典作品。

事实上,古典派并不是那种坚守传统、食古不化、一成不变的学究型音乐家。他们只是认为,坚持传统才能创作出最优秀的作品,他们的音乐"从属于最完美的秩序"。与浪漫派相比,他们更注重作品思想的深刻和比例的均衡,更追求技艺的精湛和形式的完美。但必须提到的是,古典派从不拒绝在作品中采用某些属于浪漫主义的表现手法。

18 世纪下半叶到 19 世纪初的古典乐派中影响较大的有：以斯塔米茨父子为代表的德国的曼海姆乐派，以萨马蒂尼和马尔蒂尼为代表的意大利的米兰乐派，以卡·菲·埃曼努埃尔·巴赫为代表的北德乐派即柏林乐派，以莫恩为代表的维也纳乐派等，这些古典乐派的主要成就是器乐曲。而这一时期最有影响、对音乐事业做出巨大贡献的是维也纳古典乐派。

维也纳古典乐派，是指 18 世纪下半叶至 19 世纪 20 年代形成的、以海顿、莫扎特、贝多芬为代表的最优秀的作曲家和他们的经典作品。由于这三位德奥籍的音乐巨匠的主要音乐创作活动都在维也纳，因此被称为"维也纳古典乐派"。

18 世纪下半叶，德奥仍处在封建政权和教会的统治下，社会和经济还十分落后。但是在启蒙运动的推动下，涌现出了赫尔德、康德、黑格尔、歌德、席勒、莱辛等一大批伟大人物，他们对欧洲乃至世界都产生了重要影响，使德奥成为优秀思想家和文学家的摇篮。与此同时，德奥音乐界取得的成就，至少绝不比它的思想界、文学界"邻居"逊色。自巴赫、亨德尔后，德国彻底摆脱了"音乐贫国"的窘境。奥地利首都维也纳这座历史上的音乐名城，也已成为欧洲的音乐艺术中心。海顿、莫扎特、贝多芬的出现，更使维也纳成为全世界音乐家心目中的"耶路撒冷"。在近一个世纪里，德奥为世界贡献的音乐家再不是忝陪末座的次要人物，甚至也不是只属于某个时代或某个流派的领袖人物，而是让全世界都为之顶礼膜拜的音乐界中的圣哲和巨擘。他们的功绩穿越了历史时空。直至今天，还没有任何一人可以与他们的英名相提并论，更不用说名列其右了。维也纳古典乐派在欧洲音乐史上的地位和影响是不可替代的，也是不可磨灭的。

以海顿、莫扎特、贝多芬为代表的维也纳古典乐派在艺术上具有如下的总体特征：他们都遵循现实主义的创作原则，作品反

映时代风貌，表现现实生活；他们都具有强烈的人道主义精神，作品歌颂人类的伟大，体现人性的力量；他们都接受了启蒙主义的影响，作品描绘了大自然的壮美景象，刻画了丰富的思想感情，塑造了生动的音乐形象，表达了深刻的人生哲理；他们都继承与发展了欧洲不同时期、不同国家、不同民族的优秀音乐成果，并通过毕生的奋斗，最终登上了古典主义音乐的巅峰；他们都形成了以主调和声风格和复调对位手法为主导的音乐创作特色，强调具有思想感情和艺术特色的音乐主题，创造出了充满激情而质朴通俗的音乐语言；他们都具有博大精深的音乐造诣、空前绝后的创作技巧和精益求精的职业精神，涉足了包括器乐和声乐在内的几乎所有的领域，发展和规范了许多音乐体裁，在音乐史和人民群众中享有与无伦比的声望。

海顿、莫扎特、贝多芬在作品的风格上，具有各自独特的个性。海顿的作品明朗乐观、严谨匀称、颇具民间风情；莫扎特的作品精致典雅、优美抒情、具有强烈的感情色彩；贝多芬的作品热情奔放、宏伟豪迈、富于英雄性。他们创作的体裁也各有侧重，海顿以交响乐、室内乐和清唱剧为主，莫扎特在歌剧领域的成就最为显著，贝多芬的主要成果是交响曲和奏鸣曲。

虽然从总体上说，维也纳古典乐派大量的成就在器乐曲领域，但他们的声乐作品也非常出色。

海顿在大型声乐体裁的创作上独领风骚，莫扎特最辉煌的成就在歌剧领域，他是比格鲁克更为成功的歌剧改革家，他的经典作品成为浪漫主义歌剧的先驱。“乐圣”贝多芬的伟大成就主要在交响乐等器乐曲方面，他的声乐作品数量虽少，但对以后德国艺术歌曲的兴盛具有积极而重要的前导作用。

第一节　海顿及其声乐作品

在维也纳古典乐派的三位音乐大师中，海顿最年长，他比莫扎特大 24 岁，比贝多芬大 38 岁。虽然，莫扎特和贝多芬都曾经是海顿的学生，但从年龄和交往方面看，海顿和莫扎特属于同时代人。海顿比莫扎特早生，却比莫扎特晚逝，莫扎特只活了 35 岁，海顿则享年 77 岁。莫扎特是神童，很早就成名，海顿倒显得大器晚成，许多著名的作品都是在莫扎特去世后创作的，而此时莫扎特早就英名远扬了。海顿与莫扎特尽管有不同的性格和处事方法，但在音乐上是相通的，他们彼此钦慕，不仅是师生，更是朋友，由于感情较深，他们的关系甚至像是父子。海顿曾对莫扎特的父亲这样说："我当着上帝的面向您宣告，并以我的名誉对您发誓，在我看来，您的儿子是这个世界上自古以来最伟大的作曲家"。莫扎特在献给海顿的四重奏的总谱前写道："谨以此献给您：父亲、导师和朋友"。

在音乐上，海顿无论对莫扎特，还是贝多芬，都产生了重要的影响，并毕其一生，对古典主义风格的形成做出了巨大的贡献。

一、海顿的生平和音乐创作活动

弗朗茨·约瑟夫·海顿(Haydn Franz Joseph1732—1809 年)，1732 年 3 月 31 日，生于下奥地利靠近匈牙利边境的小镇罗劳。虽然父亲是车匠，母亲是厨工，家境贫寒，但他们都喜爱唱歌，还常常举行家庭演唱会。海顿从小耳濡目染，表现出很高的音乐天赋和歌唱才能。6 岁时，由他的叔父带到海恩堡教会的合唱团，学习声乐、小提琴和古钢琴。8 岁时，海顿被挑选到维也纳

圣斯蒂芬大教堂的唱诗班当歌童,在以后的9年里,他既通过唱歌获得了大量的音乐实践经验,也自学了包括对位法在内的作曲知识。17岁,海顿因变声离开了唱诗班。之后,他在维也纳寄人篱下,靠教儿童唱歌或在街头、酒店演奏,度过了一段最艰难的日子。工作之余,他研读了富克斯、玛特松、埃·巴赫的音乐论著和作品。

1751年,意大利诗人塔西奥在一次偶然的机会中认识了海顿,并同意他以勤杂服务抵作学费跟自己学习音乐理论。海顿的勤奋和勤劳,使塔西奥深为感动。经他推荐,海顿谋得了一个家庭音乐教师的工作,并有一架钢琴供他使用。1754年,22岁的海顿有幸与著名的作曲家兼声乐教师波波拉相识,以为其打工的代价跟波波拉学习作曲,接受音乐创作的训练,并在那里结识了格鲁克和维也纳乐派的主要作曲家华根宰尔等人。海顿的音乐才华引起了人们的关注,1755年,他应菲恩伯格伯爵的邀请,参加了在其府邸举办的四重奏音乐会,并被聘为小提琴师和作曲家,同年,海顿创作了第一首作品《降B大调弦乐四重奏》,然后,又创作了他第一批的10几首类似的作品。经这位伯爵的介绍,1759年,海顿担任了波希米亚莫尔津伯爵府中的乐队指挥,创作了《第一交响曲》及一些嬉游曲和小型的交响作品。

1760年,海顿与一位曾帮助过他的假发商人的大女儿结婚。但这一婚事并不美满。海顿实际上爱慕的是假发商的小女儿,只是由于她执意要进修道院,而海顿又不愿违拂她父亲的美意,只好与她的姐姐完婚。这位大海顿3岁的妻子是一位性格乖僻、行为粗鲁的悍妇,经常搅得海顿不得安宁,甚至用海顿的手稿擦桌子、当包装。所幸的是,由于海顿善良乐观的天性,这种干扰并没有影响到他的创作。不久他们选择了分居,海顿用稿酬支付她的应有开销。海顿没有子嗣,也再没有结婚。

从1761年起,海顿的创作活动进入了重要的转折点。

这以后,海顿的主要创作活动可以分为两个时期。

1761年至1790年的时期,海顿在艾森斯塔特的埃斯特哈齐亲王府,一直工作了30年,创作了一生中大部分器乐作品和一些歌剧及弥撒曲。

由于莫尔津伯爵的乐队被遣散,海顿于1761年来到艾森斯塔特,在当时匈牙利王族中影响最大也是最富有的、号称"伟大的尼古拉斯"的埃斯特哈齐亲王的府中,担任副乐长,不久升任乐长。这一职务一直担任到他离开这里。

海顿在亲王府里待遇与巴赫在魏玛和莱比锡时相似,他只不过是一个仆人。说得好听一些,他是一位穿制服的作曲家。合同中写明:海顿"不得过分亲昵,不得在吃饭、饮酒和谈话中表现粗俗",不得使他本人或乐队让"尊贵的殿下感到极为不快";在演出时,必须"服从下达的指示,并要穿白色长桶袜、白色亚麻布衬衫、搽粉、梳辫子或戴假发"。

尽管海顿在这里必须听从主人的吩咐,必须接受训斥,必须与其他的仆人同住一室,但这里总体的音乐氛围和创作环境对他还是有利的。因此海顿不仅能够发挥他的特长,甚至大多数时间里的心情都很好。这是因为埃斯特哈齐亲王不仅是一位音乐爱好者和一位不错的中提琴手,还是热情的音乐赞助人,并且颇能知人善任。这位亲王在去巴黎旅行时,为凡尔赛宫的富丽堂皇所倾倒,于是在幽静的纳斯德尔湖畔兴建了一座可与凡尔赛宫媲美、包括两个剧院的欧洲最豪华的行宫。每到夏季,他便带领海顿和乐队到这里举办各种名目的消夏音乐会。

在埃斯特哈齐行宫里,海顿的主要工作是从事音乐创作、组织音乐会演出、负责乐队的排练与管理、训练歌唱演员等。行宫的音乐活动十分频繁,一周内上演两部歌剧,举办两场时间很长

的音乐会，还有其他应酬性的室内乐。此外几乎每天还要为亲王个人进行演奏或伴奏。虽然工作繁忙，但海顿觉得很充实，很有趣。对此，海顿曾满意地回忆道："亲王对我写的作品总是很高兴。我不仅经常得到赞赏和鼓励，而且作为指挥，我有一支完全听从命令的乐队。我能够进行一些试验，并有可能大胆地按照我喜欢的那样检验试验的效果。我与世隔绝，没有人来烦扰我，我可以成为独创者"。应该说，亲王的赏识和行宫的优越条件，加上海顿随遇而安、恬静乐天的性格，使他得以充分施展自己的音乐才华。

在这一时期，海顿共创作了 60 多部交响曲、40 多首弦乐四重奏、约 30 首钢琴奏鸣曲、10 多部歌剧和一些弥撒曲。除此以外，仅为尼古拉斯亲王自己演奏中提琴而创作的乐曲就有 200 多首。由于行宫里来往的客人很多，因此，海顿的大名很快便四处流传。许多地方邀请海顿为他们创作音乐会或节庆活动的作品，其中包括 1786 年海顿为巴黎奥林匹克音乐会创作的 6 部交响曲。

与此同时，尼古拉斯亲王也取消了原合同中对海顿作品不得出售发行的有关限制，这促使海顿的作品成为出版商竞相追逐的主要目标。1764 年，他的作品在巴黎出版，1765 年在阿姆斯特丹出版，1769 年在维也纳出版。当时的《音乐信使报》惊呼：海顿先生的作品已经在全欧洲印行。

1781 年，年近半百的海顿结识了风华正茂的莫扎特，并很高兴地接受莫扎特为自己的学生。两人由此建立了诚挚而牢固的情谊。他们在艺术上相互学习，相互影响。在这以后的海顿作品中，可以感觉到莫扎特抒情明快风格的影响。1785 年春，莫扎特专门为海顿举办了一场四重奏音乐会，并把他创作的 6 首弦乐四重奏题赠给海顿，这就是有名的《海顿弦乐四重奏》。

1790年，尼古拉斯亲王去世，他的继承人对音乐毫无兴趣，因此对海顿也不再欣赏。这位新亲王用一笔不菲的养老金打发走了海顿。

1790年至1809年的时期，海顿主要生活在维也纳，其间，曾多次出访伦敦、波恩、巴黎等地。这一时期，海顿达到了创作上的高峰，创作了包括著名的清唱剧《创世纪》《四季》和《伦敦交响曲》等在内的优秀作品。

1790年底，海顿离开埃斯特哈齐王府后，立即移居维也纳。虽然他仍保留着王府乐长的荣誉头衔，但已成为实际上的自由作曲家。海顿终于有了属于自己的时间和独立创作的权利。

应一位英国剧院经理兼伦敦音乐会负责人扎蒙洛的邀请，海顿于1791年新年抵达伦敦。伦敦与埃斯特哈齐王府的反差是巨大的。在这座一向对外国音乐和音乐家推崇倍至的都市中，海顿受到了亲王才享有的热烈欢迎和盛情款待。这大大激发了海顿的创作热情和活力，他不仅应扎蒙洛和听众的请求，写了大量的应时作品，而且为伦敦音乐会创作了使他蜚声全欧的12部《伦敦交响曲》。英国听众的狂热使海顿即使怎样百倍努力的创作，也感到应接不暇。他感到了疲惫，于是在1792年6月回到了维也纳。

在归国的途中，海顿在波恩为他举行的欢迎仪式上，见到了贝多芬。海顿对他的才气十分赏识，愿意收他为学生，于是携贝多芬一起回到了维也纳。虽然他们的师生关系由于各人性格的不同，没有维持多久，但海顿坦诚而公正地预见道："贝多芬迟早会进入欧洲最伟大的作曲家的行列"，并以自己曾经作为这位将来伟大音乐家的老师而引为骄傲。

1794年初，海顿第二次赴伦敦。他受到了比前一次更为隆重地欢迎。英王乔治三世请他留居英国，海顿婉谢了这一建议。

在此间,海顿接受了牛津大学授予他的音乐博士学衔,并亲自指挥演奏了他的作品。

1795年8月,海顿结束了伦敦之旅,满载荣誉和钱财返回维也纳。此后,他潜心从事创作,公演了最著名的两部声乐作品《创世纪》(1796年)和《四季》(1802年)。海顿的声望如日中天,他经常应邀参加各种社交活动,担任各种学会、社团、甚至是外国艺术团体的荣誉成员。

1808年3月,维也纳为76岁的海顿举办了向他表示敬意的一次专场演出,这也是海顿最后一次参加公众的音乐活动。音乐会上演了《创世纪》,场面激动感人,海顿坐在椅子上被崇拜者欢呼着抬出剧院,贝多芬亲吻了海顿的双手和额头。

1809年4月,法奥开战,法军旋即占领了维也纳。即使是入侵者也不敢在海顿老人面前放肆。当入城部队开到海顿家门口时,司令官下令仪仗队奏起由海顿谱曲的奥地利国歌,向这位老人致敬。

1809年5月31日,海顿以77岁高龄溘然去世。

1820年,海顿的灵柩移葬到他生活过30年的埃森斯塔特的一座教堂。若干年后,人们又在那里建起了海顿陵,高大穹顶的四周镌刻着他所创作的作品之名。

二、海顿的声乐作品

海顿的声乐作品创作大致分两个时期。前一时期是在埃斯特哈齐的宫廷中,以歌剧为主;后一时期是在维也纳,以清唱剧为主。

在埃斯特拉齐的王府中,海顿的大部分时间用于了歌剧的创作。这是因为这座凡尔赛式的宫殿几乎成了国际性的歌剧中心,仅是海顿在这里的后20年,就上演了75部歌剧,这还不包

括海顿自己创作的歌剧。海顿在这期间创作了约 15 部意大利喜歌剧和 6 部用木偶表演的小歌剧(在行宫里有一个专门的木偶剧场),此外,他还写了 3 部意大利正歌剧。但这些歌剧作品基本上都佚失了。应该说,海顿的有些歌剧在当时是较为成功的,其中不乏十分精彩的咏叹调和有伴奏的宣叙调,如他的英雄性歌剧《阿尔米德》(1784 年)。但总的来看,海顿的歌剧以模仿斯卡拉蒂和波波拉为主,缺乏自己的特色。事实上,海顿也察觉到了歌剧有可能是自己的一个弱项。于是,当 1787 年布拉格邀请他为这座城市创作歌剧时,他明智地婉拒了,理由是:"无论是谁想在歌剧方面与伟大的莫扎特相匹敌,那将是件十分困难的事。"

特别值得一提的还有两部宗教歌曲。一首是海顿在 1782 年写的《玛利亚策尔弥撒曲》,这首宗教歌曲的音乐较为欢快。有人批评说这不适宜做为圣乐,而海顿却认真地辩解说;我一想起上帝,心就会快乐得跳起来,而上帝是不会责怪他"怀着一颗快乐的心"来赞美他的。另一首是《圣母悼歌》,当奥地利百科全书请海顿写一篇自己的生平时,他谨慎地挑选了几部作品,其中便有《圣母悼歌》。这首歌曾在欧洲广为传唱,影响极大。

在维也纳期间,海顿最优秀的声乐作品是两部清唱剧《创世纪》和《四季》。

1791 年,海顿在伦敦观看了亨德尔的《弥赛亚》,感动地热泪盈眶,他忘情地站起来高呼;"亨德尔才是我们中的大师"!《创世纪》的脚本原先是为亨德尔准备的,后来海顿得到了脚本的德文稿,便如获至宝。在亨德尔清唱剧的影响和鼓舞下,开始写作《创世纪》。

《创世纪》是根据《圣经》中的《创世纪》篇和英国诗人弥尔顿的长诗《失乐园》改编的。这部清唱剧共分三部分,描绘了上帝

创造万物、亚当和夏娃在乐园生活的场景。剧中的主要人物有三位天使长加百利(女高音)、优利尔(男高音)、拉斐尔(男低音)和亚当(男低音)与夏娃(女高音)等。这部作品的精华主要集中在第一部分。

第一部分,以宣叙调与合唱《混沌一片》开始。

拉斐尔:起初上帝创造天地,

地是空虚混沌,渊面一片黑暗;

合　唱:上帝之灵飞行在水面上。

上帝说,要有光。就有了光。

优利尔:上帝看光是好的,

就把光与暗分开。

在《创世纪》一开始,海顿就采用了浪漫主义风格的和声,转入了这段宣叙调与合唱,在"就有了光"这几个词上,合唱在C大调和弦上喷薄而出,无比宏伟,立刻把歌曲推向高潮,体现了海顿精绝奇妙的音乐构思。

紧接着是咏叹调与合唱。

优利尔:阴沉的黑夜,

在圣光下消失,

第一个白昼来临。

混沌初开,

上帝的意旨在执行,

阴间的恶魔吓得乱飞不停,

沉落到永远黑暗的深渊。

合　唱:他们一边沉落

一边发出绝望狂怒的咒骂,

在上帝的旨意下,

一个新创造的世界诞生。

优利尔的咏叹调是 A 大调，宁静缓慢，描绘了混沌世界的结束。与此形成鲜明对比的是 c 小调的恶魔音乐，从优利尔咏叹调的后半部过渡并延续到合唱，表现了恶魔的急促不安、烦躁混乱。在“一个新创造的世界诞生”一句，音乐又回到优利尔 A 大调，在静谧中赞美新世界。在合唱中，海顿采用了 18 世纪合唱曲中常见的重复歌词的手法，不仅加深了观众的印象，而且使音乐有足够的时间舒展，最大限度地创造出剧中应有的氛围。

下面的一段加百利的宣叙调与咏叹调，是这部作品中最受人们喜爱的一曲。

加百利(宣叙调)：

上帝说，大地要长出青草，
要有结种子的菜蔬，
还要有结果子的树木，
果子要包着核。
事情就这样成了。

加百利(咏叹调)：

高山上壮丽的森林起伏，
田野披着葱翠的衣服，
这景象令人愉快欢乐。
花朵甜蜜鲜艳，
为迷人的景色增添光彩。
这里菜蔬散发着芳香，
这里生长着药草，
金色的果实挂满枝头，
成荫的园林枝繁叶茂。

这首咏叹调，是海顿最富旋律性的一曲。它充满了大自然的神奇魅力，成功地表达了人们向往大自然和淳朴生活的喜悦

心情。这就使这部原本是宗教音乐体裁的清唱剧，成为人间美景和人类美好追求的写照。

第一部分最后的宣叙调与合唱《诸天述说》，是整部作品的高潮，也是海顿创作中最优秀、最壮丽的合唱曲。

优利尔：太阳升上天空，
　　　　光辉照耀在苍穹，
　　　　这个快乐的伴侣，
　　　　步伐精确、自豪而轻松。
　　　　银月走进寂静的夜空，
　　　　步态轻盈，光亮温柔。
　　　　无数的星星
　　　　闪烁在天国无垠的穹窿。

合　唱：上天在讲述上帝的光荣，
　　　　他的奇妙工作展现在太空。

优利尔、加百利、拉斐尔(三重唱)：
　　　　他的神法日以继夜，
　　　　周而复始地展现。

合　唱：上天在讲述上帝的光荣，
　　　　他的奇妙工作展现在太空。

在优利尔的有伴奏宣叙调中，旋律一级级上升，由弱渐强，每一小节都有新的乐器加入，形象地表现了太阳、月亮和星星的创造，使世界充满了光明。四声部合唱《诸天述说》以涌动着无限活力的饱满的声音开始，用稳健的节奏向前推进，通过乐队中弦乐与管乐的对比、乐队与声乐的对比、合唱与三重唱的对比，以及相互间的应答，营造出强劲的气势和撼人的感染力，既具有亨德尔大手笔的气度，更展现了海顿独创性的风格。

在第二部分里，海顿以稚童般的天真描绘了鸟与兽，音乐幽

默风趣。第三部分加入了亚当和夏娃，表现了上帝创造了人，而人又由衷地赞美造物主。最后，以合唱《放声歌唱主》结束全剧。

与《创世纪》相比，《四季》更像一部世俗清唱剧。全曲共有四个乐章，象征着春夏秋冬四个季节。合唱《酒泉欢流》、咏叹调与合唱《财主曾经爱过》等表现了农民的劳动和生活场景，描绘了他们淳朴乐观的性情，具有田园牧歌的特征；在若干篇幅虽短小但充满情趣的画面里，海顿以童真般的情感，抒发了对大自然的热爱，显示出作曲家在迟暮之年仍朝气蓬勃、生气盎然的精神风貌。

海顿后期的声乐作品还有弥撒曲和歌曲。海顿的弥撒曲有着与前人不同的特色，主要表现在突出了乐队的作用，形成了交响乐的风格。最著名的有《战时弥撒曲》(1796 年)、《忧伤弥撒曲》(1798 年，也称《纳尔逊勋爵弥撒曲》)、《管乐队弥撒曲》(1802 年)等。在海顿创作的歌曲中，仍保留着清唱剧的痕迹，曲调优美流畅，但和声与节奏较为简单，具有较高艺术水平的有《赞颂懒惰》《美人鱼之歌》《田园歌》《水手之歌》等。他以民歌素材创作的歌曲《上帝保佑弗兰茨皇帝》，后被作为奥地利的国歌。

第二节　莫扎特及其声乐作品

莫扎特是"神童"。他 5 岁开始作古钢琴曲，8 岁创作了奏鸣曲和交响曲，11 岁写了第一部歌剧，在 35 岁英年早逝前，就已名满天下。莫扎特比海顿要"早熟"得多，如果后者也在 35 岁去世，那么，人们就根本不会知道还有海顿这位伟大的作曲家。

莫扎特作为音乐史上罕见的天才作曲家，在短暂的一生，给世人留下了数量惊人的各类音乐作品。特别令人惊奇和感叹的是，尽管作品众多，但绝少有粗制滥造之作。莫扎特音乐的优

雅、清灵、完整和美妙,是难以言表的。莫扎特对于自己的天才,有过中肯而深刻地评说:“人们认为,我的艺术创作是轻而易举得来的。这是错误的。没有人像我这样在作曲上花费了如此大量的时间和心血。没有一位著名大师的作品我没有再三地研究过。”

一、莫扎特的生平和音乐创作活动

沃尔夫冈·阿玛多伊斯·莫扎特(Mozaes Wolfgang Amadeus1756—1791 年),1756 年 1 月 27 日生于奥地利西部具有悠久音乐传统的萨尔茨堡的一个音乐家庭。父亲利奥波德·莫扎特是小提琴家和作曲家,曾写了一本流传较广的小提琴教程。后来担任萨尔茨堡西吉斯蒙德斯公爵的宫廷副乐长,在当地颇有声望。母亲安娜是贤良的家庭主妇,她共生有 7 个孩子,但只有两个幸存下来,这就是莫扎特和比他大 5 岁的姐姐南内尔。

莫扎特从小就表现出极高的音乐天赋。他 3 岁就能在钢琴上弹出三度音,5 岁习作了近 10 首古钢琴曲,6 岁就可以演奏小提琴。莫扎特的音乐天才引起了父亲的高度重视,利奥波德倾全力开发儿子的音乐才智,很快把莫扎特和南内尔都培养成为器乐演奏的高手。

莫扎特以后的生平和音乐创作活动,可以分为四个时期。

第一时期,1762 年至 1773 年,莫扎特 6 岁到 17 岁。这一时期,莫扎特进行了欧洲之旅的一系列演出活动,并创作了早期的歌剧、奏鸣曲和交响曲。

从 1672 年开始,莫扎特和南内尔在利奥波德的率领下,先后到林茨、维也纳、巴黎、伦敦、海牙、阿姆斯特丹等地进行旅行演出。莫扎特的键盘演奏艺术在所到之处无一不引起轰动,奥地利、法国、英国、荷兰的君主或王室成员分别接见了这位神童,

歌德、约翰·克里斯蒂安·巴赫等社会名流纷纷观看了他们的演出,并与莫扎特切磋技艺。演出之余,莫扎特还创作了一批奏鸣曲和交响曲作品,其中在巴黎约有4首,在伦敦有10多首,在海牙约10首,在阿姆斯特丹一首。当1766年9月,患病的莫扎特凯旋回归萨尔茨堡的时候,他已成为全欧名震遐迩的人物。应当说,利奥波德是一位很有远见和责任感的父亲,是他不遗余力地将莫扎特向欧洲做了富有成果的推介,使他儿子的才华得以充分展现,得到社会的认同,从而征服了欧洲。更为重要的是,莫扎特通过这次欧洲之旅,结交了音乐界的权威人士,丰富了各国音乐文化的知识与素养,开阔了眼界,进一步激发起音乐创作的热情,这就为莫扎特今后的创作生涯铺平了道路。

从1767年起,莫扎特早期的音乐活动由音乐演奏为主转向以音乐创作为主。

1767年3月,莫扎特的第一部歌剧《第一条戒律的责任》在萨尔茨堡上演。5月,他又推出了另一部拉丁喜歌剧《阿波罗与海辛特斯》。这年,莫扎特11岁。1768年,利奥波德为让孩子们参加奥地利王室的一次重要婚礼,带领莫扎特和南内尔再次抵达维也纳。在那里,莫扎特先创作了一部小型的喜歌剧《巴斯蒂安和巴斯蒂安娜》,并在1768年底亲自执棒了他创作的《庄严弥撒曲》的演出。1769年5月,莫扎特创作的歌剧《装疯卖傻》上演,尽管这部歌剧在题材和演唱风格上都受到欢迎,但由于把持着歌剧舞台的某些人的嫉妒,而遭停演。此间,年仅12岁的莫扎特接替他的父亲担任了萨尔茨堡宫廷乐队的乐长。

1769年底,利奥波德携两位神童应邀到达意大利。不论到达什么地方,他们都受到热烈地欢迎与破格地接待。在歌剧之都那不勒斯,莫扎特的演技为人们所倾倒。他观看和研究了意大利歌剧,为其以后创作意大利风格的歌剧打下了坚实的基础。

在梵蒂冈，他仅听了一次演唱，就默写下了一直被教会禁止外传的《上帝怜我》，且几乎没有误差。莫扎特的博闻强记再一次为他赢得荣誉，教皇授予他“金马刺骑士”封号。在博洛尼亚，莫扎特结识了名满全欧的意大利音乐家马尔蒂尼，并向他学习了对位技巧。不久莫扎特在那里被一致推举为音乐研究院的院士。在米兰，莫扎特创作了第一部正式公演的歌剧《庞都国王米特里达特》，并于 1770 年 12 月在当地公演，狂热的观众掌声如潮，高呼“万岁！大师！”此后，莫扎特又创作了一部受到普遍欢迎的歌剧《阿斯卡尼奥在阿尔巴》，此剧于 1771 年 10 月在米兰首演。意大利舆论界惊呼：“上帝让莫扎特降生，是为了压倒所有的被公认的大师”。作为这类大师中的一员的哈赛则坦诚地认为：“这个孩子将会使我们大家黯然失色。”

意大利之行对莫扎特有着十分重要的意义。莫扎特通过这次旅行，不仅赢得了歌剧王国人们的赞誉，扩大了自己的知名度和美誉度，更重要的是，他借此机会了解和熟悉了意大利包括歌剧在内的各种音乐形式，为他今后将意大利风格与法国风格相结合，形成独具特色的歌剧，奠定了必要的基础。莫扎特的意大利之旅，圆满地结束这位天才作曲家音乐创作活动的第一个时期。在此期间，莫扎特共创作了 200 多首各类音乐作品。

第二时期，1773 年至 1777 年，莫扎特 17 岁至 21 岁。这一时期，莫扎特回到萨尔茨堡。虽然社会地位日趋下降，但创作激情却不断涌动，写下了一大批交响曲、小提琴协奏曲、一些宗教歌曲及艺术歌曲。

1772 年，曾给过莫扎特一家许多方便的西吉斯蒙德公爵去世。他的继任者对莫扎特很不友好，尽管莫扎特为他的就任写了一首合唱曲，但最终仍未获得这位新主人的欢心。回到萨尔茨堡以后，莫扎特的待遇与仆人无异，心情十分压抑。1773 年

夏，利奥波德带莫扎特去维也纳散心，他结识了海顿。

但是，恶劣的环境并没有使莫扎特折服。在这一时期，他为包括市长与平民在内各阶层人士写了很多作品，其中有1775年创作的两部相当成功的歌剧《假扮园丁的姑娘》和《牧人王》，还有数量众多的钢琴奏鸣曲、小提琴协奏曲等。莫扎特在苦闷的时刻致函马尔蒂尼："我常常想就在您的身旁和您谈话，和您交换我的看法。我住在一个音乐不走运的国家——我有多少话要向您说啊！"

在利奥波德的鼓励和安排下，莫扎特决定再次离开萨尔茨堡，做一次"公关"性质的旅行。但这个愿望遭到新主人的否决。莫扎特毅然决然地辞去了职务。因为父亲被强制留在萨尔茨堡，莫扎特只得由母亲陪同，进行了一次决定前途和命运的旅游。

第三时期，1777年至1781年，莫扎特21岁至25岁。这一时期，莫扎特在先后曼海姆、巴黎、慕尼黑进行音乐创作活动，他的作品进入了成熟期。

1777年9月，莫扎特在母亲的陪伴下离开萨尔茨堡。在慕尼黑和老家奥格斯堡短暂停留后，莫扎特终于在11月抵达曼海姆。在曼海姆这个有着良好音乐氛围的城市，莫扎特受到了朋友们的款待和支持。为此莫扎特破例创作了两首流传至今的长笛协奏曲。在一次音乐界人士的聚会上，莫扎特认识了歌剧演员阿洛西娅。阿洛西娅美妙的歌喉与同样美妙的脸庞，使莫扎特从此对歌剧一往情深，并陷入了情网。利奥波德及时地纠正了儿子在爱情上的误区，他在措辞强硬的信中敦促莫扎特"去巴黎吧！快去！到伟人中间去寻找你的位置——不为恺撒，即为庸人"。莫扎特心悦诚服地接受了父亲的批评，与阿洛尼娅告别后，向巴黎出发。

1778年4月,莫扎特和他的母亲来到巴黎。但与第一次到巴黎时的盛况截然相反,他受到了难以忍受的冷遇。尽管凡尔赛宫可以提供一个管风琴师的职位,但这只能淹没莫扎特的才华,于是遭到了他的拒绝。7月,莫扎特的母亲安娜死于贫病交加,莫扎特陷入穷困潦倒的窘境。9月,莫扎特凄别了巴黎,前往慕尼黑寻找由曼海姆迁往此地的女友阿洛尼娅。

然而,已成歌坛红星和社交场交际花的阿洛尼娅不再看中贫穷的莫扎特。莫扎特经受住了第一次爱情失败的打击,继续留在慕尼黑发展事业。此间,他应慕尼黑歌剧院的邀请,于1780年创作了第一部浪漫主义代表歌剧《伊多美纽》,它充分展现了莫扎特的精湛技艺和音乐造诣,成为莫扎特艺术创作成熟期的标志。这部杰出的作品经一流水平的曼海姆乐队演奏,更使其大大增色,在1780年11月的首演时,引起了巨大的反响。

在这一时期,莫扎特除创作了大量的器乐曲外,还写有歌剧《扎伊德》、歌曲《鸟儿如果整整一年》《心满意足》《来吧,亲爱的齐特尔》等,以及一些女高音咏叹调。

第四时期,1781年至1791年,是莫扎特最后的、最有价值的10年,也是他创作的高峰期。这一时期,他创作了一生中最杰出的一批歌剧和近300部其他音乐作品。

1781年3月,莫扎特来到维也纳。他此行有两个目的,一是以仆从的身份陪萨尔茨堡新主教访问维也纳,二是因为他的心爱之人——阿洛西娅的妹妹康施坦莎也移居这里。

由于不堪萨尔茨堡主教的凌辱和无端斥责,莫扎特果敢地断绝了与主教的雇佣关系,决定在维也纳定居,由此成为奥地利第一个有名气的自由作曲家。1782年8月,莫扎特与康施坦莎喜结伉俪。

1782年7月,莫扎特应邀创作了歌剧《后宫诱逃》,并在公

演时获得巨大成功。格鲁克高度评价这部作品，并专门宴请了莫扎特。《后宫诱逃》既是莫扎特音乐创作上的转折点，标志着他的歌剧创作进入了辉煌鼎盛的时期，也在德国音乐史上具有重要的影响。作为第一部区别于意大利和法国歌剧的德国民族歌剧，它成为德国歌剧的里程碑。

在莫扎特到维也纳后的很长时间里，宫廷和贵族们无意接纳这位才华横溢的作曲家，其中既有他们不喜爱、不重视音乐的原因，也有别有用心之徒挑唆的原故。这就使莫扎特婚后的生活非常拮据，不得不靠教小孩子学音乐维持家用，有时必须借钱还帐。在寒冷的冬季，莫扎特夫妇只能跳舞取暖。直至生命的最后一刻，莫扎特也未能从贫困中摆脱出来。然而，艰难的生活条件并没有丝毫降低莫扎特的创作热情。他为各类音乐会创作了许多奏鸣曲、协奏曲，由于他还要亲自参加演奏，因此也创作了大量的钢琴曲。

1783 年 8 月，莫扎特携妻子回到萨尔茨堡探亲。但父亲和姐姐的表现较为冷淡。尽管利奥波德对莫扎特仍寄以厚望，但以往的亲情已明显地淡漠了。10 月，莫扎特夫妇怀着复杂的心情离开萨尔茨堡，此后再也没有回去过。

返回维也纳后，莫扎特继续投入音乐会作品的创作。繁多的新曲目使莫扎特常常超负荷工作，这使他养成了先在脑子里完整构思、而后凭记忆演奏、最后在稍有空闲时再写成总谱的特殊习惯，他的惊人记忆力实在让人叹服。在这类音乐会上，莫扎特得以与海顿多次见面，甚至同台演出，在小提琴四重奏曲中，海顿拉第一提琴，莫扎特奏中提琴。为了感谢海顿的指导与帮助，莫扎特把 6 首小提琴四重奏冠以“海顿四重奏”之名，献赠给他的导师和“父亲”。对此，莫扎特解释说：“我有责任这样做，是海顿教会了我创作四重奏。”海顿则为莫扎特的境遇打抱不平：

“我非常气愤，举世无双的莫扎特竟不能为王室宫廷所接纳。请原谅我的愤怒，因为我太爱此人了”。此间，莫扎特参加了共济会的活动，并为这个宣扬启蒙主义思想的秘密团体写了很优秀的作品。莫扎特加入共济会，对他以后的创作思想具有特别重要的意义。

关于这一时期莫扎特在维也纳的情况，曾多次与莫扎特合作的意大利作家达·庞蒂在一本回忆录中这样写道：“莫扎特的天才也许是有史以来一切作曲家所望尘莫及的，但由于他的对手们对他进行百般刁难，他从未能在维也纳施展出自己的全部才华。他总是默默无闻地住在那里，好像一颗价值连城的璀璨宝石埋在沙中，无法放射出耀眼夺目的光芒”。

让人欣慰的是，莫扎特终于等到了“放射光芒”的一次机遇。

早在 1783 年，由于约瑟夫皇帝厌烦了德国歌剧，下令组建一个意大利歌剧院，以取代维也纳宫廷剧院里的德国歌剧团。一些意大利作曲家和歌唱家纷纷来到维也纳献艺，德国歌剧进入了低潮。1785 年底，莫扎特得到了博马舍《费加罗的婚礼》的德文歌剧脚本，他决心据此创作一部歌剧。莫扎特的决定基于两个原因，一是他确实十分喜欢这个本子，二是期望通过它振兴德国歌剧。所幸的是约瑟夫皇帝对莫扎特网开一面，并在意德两国歌剧界围绕《费》剧的明争暗斗中支持了莫扎特。1786 年 5 月 1 日，《费加罗的婚礼》在维也纳首度公演，但除了几位朋友和皇帝鼓掌叫好外，并没有引起轰动。但在布拉格，《费加罗的婚礼》却得到了丰厚的补偿：《费》剧是上座率最高的歌剧，它使濒临破产的剧院起死回生。这部歌剧成为布拉格市民的热门话题，所有的音乐会、舞会都奏响了《费》剧的乐曲，连乞丐也用口哨吹着这些曲子。1787 年 1 月，莫扎特应邀前往布拉格，他被当做是这座城市的幸运天使，受到了英雄般的欢迎。在专场音

乐会上，上演了莫扎特专为此行创作的《布拉格交响曲》，人们欣喜若狂。在观众的欢呼声中，莫扎特以《费》剧的音乐主题，用钢琴做了 12 套难度极高的即兴变奏，全场欢声雷动。莫扎特深受感动，他允诺为这座给予他理解和关爱的城市创作一部重要的作品。

莫扎特从布拉格载誉而归后，在一次朋友的聚会上，莫扎特与 17 岁的贝多芬会面。当贝多芬即兴弹奏了莫扎特的一个主题后，莫扎特郑重地对在座者说："尊敬的先生们，请注意这个年轻人，有一天他会震惊世界！"不久，莫扎特的严父、对他的音乐事业始终给予莫大鼓励、关怀、支持和指导的利奥波德在这一年的 5 月与世长辞。

1787 年 9 月，莫扎特和康施坦莎重返布拉格。莫扎特兑现了他的诺言，歌剧《唐·璜》于 12 月 28 日在布拉格歌剧院首演。直到演出前的晚上，莫扎特才写完了最后一个音符。《唐·璜》再一次征服了布拉格人，在排山倒海般的掌声和欢呼声中，激动得浑身颤抖的莫扎特向观众致词："布拉格人才是我真正的知音！"

当莫扎特设法将《唐·璜》搬上维也纳的舞台时，这部歌剧与《费加罗的婚礼》遭遇了同样的命运，维也纳无人喝彩，约瑟夫皇帝坦言它不符合我的口味。因此，莫扎特并没有因这两部杰作而改变命运，他的经济状况每况愈下。尽管在 1789 年接替了故去的格鲁克担任宫廷作曲家，但薪俸却比他的前任少了一大半。债台高筑的莫扎特，只有拼命地创作，以作品换粮食。此间他创作了为数众多的舞曲和交响曲。

1789 年 4 月，莫扎特被迫离家远行，试图在外地寻找生机。在莱比锡，莫扎特虔诚地前往托马斯教堂聆听了巴赫的作品；在柏林，莫扎特刚刚挣到了一笔可观的钱，但转手就"借"给一位朋友。于是，两手空空的莫扎特在 7 月回到了维也纳。

此时，康施坦莎的病情加重了。莫扎特到了一贫如洗的地步。在这种境遇里，他创作了歌剧《女人心》，并在1790年上演，虽然这部歌剧的音乐十分优美，但莫扎特认为它的问世并不是依靠艺术灵感，而很大程度上是为养家糊口。因此，它的艺术性便打了折扣。

1791年初，莫扎特为一家即将倒闭的德国歌剧院创作了最后一部歌剧《魔笛》。这部优秀的作品在9月公演后连演了200多场，被誉为最伟大的近代德国歌剧。这部杰出的作品拯救了那个剧院，但莫扎特却滑入了死亡的边缘。

在临终前，重病中的莫扎特为了完成别人嘱托的《安魂曲》，做了最后一搏。但这部作品尚未完成，莫扎特却在1791年12月5日含悲去世，享年35岁。

莫扎特的葬礼极其草率凄凉。这位伟大人物的遗体在不久以后的一次例行迁葬中，竟不知去向。

二、莫扎特的声乐作品

莫扎特短暂的一生中，写了600多部音乐作品，涉及了几乎所有的音乐体裁。且无论何种体裁，莫扎特都游刃有余，佳作叠出，不愧为罕见的天才作曲家。莫扎特的主要成就是歌剧。莫扎特曾明确地表示："我最强烈和最炽热的愿望是为戏剧而创作，这种思想不断地缠绕着我，只要一踏入剧院，或听别人谈论歌剧，我就无法克制自己。"

莫扎特歌剧的重大影响和基本特征主要在以下几方面：第一，莫扎特的歌剧是时代和他个人生活经历的缩影。由于启蒙运动的影响，莫扎特的作品体现了对民主与自由的孜孜不倦的追求，由于亲身体验了凌辱、冷遇、贫穷和疾病，他的歌剧题材具有鲜明的时代特征和生活背景，歌剧人物和音乐具有极强的典

型化特点,表现了向往进步、光明和对旧势力反抗、鞭挞的思想主流。第二,莫扎特是继格鲁克后最优秀、最富成果的歌剧改革家。与格鲁克不同的是,莫扎特认为"在歌剧中,诗歌永远是音乐驯从的女儿",强调音乐在塑造形象和描绘情感上的主导作用,莫扎特的改革为19世纪浪漫主义歌剧的形成开启了大门。第三,莫扎特是德奥民族歌剧的奠基人。莫扎特一扫此前德奥歌剧一味抄袭、模仿意大利歌剧的风气,从本国喜歌剧中汲取营养、去粗取精,赋予其深刻的思想内涵和完美的表现形式,表现了强烈的民族精神和鲜活的民间气息,开德奥民族歌剧的风气之先。第四,莫扎特的歌剧极富旋律性和表现力,充满活力和向上乐观的情绪,音乐形象独特鲜明,音乐语汇简明真朴,乐思新颖敏捷,手法细腻多变,作品具有诗情画意般的风格和轻灵飘逸的意境。

在莫扎特早先的歌剧中,《阿多美纽》和《后宫诱逃》是较著名的两部,这两部作品较好地体现了莫扎特的改革原则。《阿多美纽》是莫扎特创作的第一部正歌剧,它不再像他以前的作品那样具有模仿的痕迹。作为一种改革的试验品,它试图实践音乐性与戏剧性的有机结合,并取得了进展,这为莫扎特今后的歌剧创作开了一个好头。《后宫诱逃》被认为是德国第一部真正意义上的喜歌剧。它既完善和发展了德国歌唱剧的优点,又借鉴了意大利歌剧的风格,形成一种德国式的特色。在这部歌剧中,莫扎特继续努力体现他的改革手法,主要是歌剧语言的革新、戏剧表现力的加强和引用多种形式的音乐素材。

在莫扎特的20多部歌剧作品中,最杰出、最具影响的是《费加罗的婚礼》《唐·璜》与《魔笛》。

《费加罗的婚礼》取材于法国作家博马舍的戏剧《费加罗三部曲》中的第二部,是《塞维利亚理发师》的续篇。这部歌剧的脚

本由达·庞蒂创作,莫扎特曾要求他突出人物的个性特征,加强心理活动的描写。应当说,仅是这个脚本就十分精彩,它有着戏剧性很强的情节、鲜明而性格各异的人物、犀利清新的戏剧语言和生动有趣的场面描写。特别是剧本主题反映了第三等级正直、勇敢、机智、乐观的品格与精神,引起了莫扎特的强烈共鸣。这些都为他的音乐创作提供了十分有利的条件。

《费加罗的婚礼》共分四幕。

第一幕,阿尔玛维瓦伯爵的仆人费加罗就要和伯爵夫人罗西娜的侍女苏珊娜结婚了,伯爵故意把他们的新房安排在自己的隔壁,以便骚扰苏珊娜。机警的费加罗虽然很乐意与主人周旋,但因无法偿还巴尔托洛医生的女管家玛塞琳娜的债务,他应当履行诺言与其结婚。两个情敌相遇后,有一曲唇枪舌剑的二重唱《我愿为您效劳》,音乐既生动形象地描绘了激烈的争吵詈骂的场面,又十分优美动听,是一首深受观众喜爱的重唱曲。伯爵年轻的书童凯鲁比诺见女人就爱,甚至追求伯爵夫人,被伯爵驱逐到军队去当士官。凯鲁比诺的咏叹调《你可知道什么是爱情》是一首十分有名的曲子,它表达了这位幼稚的年轻人对爱情的感受与追求爱情的决心,音乐生动而成功地描绘了凯鲁比诺真诚、率直、困惑、兴奋、激动等多种复杂的内心活动,成为以后的音乐会上经常演唱的曲目。接着,费加罗对凯鲁比诺唱了著名的咏叹调《今后不要再做情郎》,这首咏叹调以引人发笑的进行曲为主旋,采用了回旋曲式的方法,劝导凯鲁比诺抛弃香水、胭脂和花朵,去当一名英勇的战士,曲调诙谐风趣,坚定勇壮,热情奔放,体现了费加罗勇敢豪爽的性格,成为脍炙人口的杰出曲目。

第二幕,费加罗、苏珊娜和罗西娜设计捉弄伯爵,并请凯鲁比诺帮忙。这幕中凯鲁比诺的咏叹调《请告诉我,爱情是怎么回

事》和罗西娜的咏叹调《美妙的时光哪里去了》,感情丰富真挚,旋律动人心弦,是莫扎特最优秀的咏叹调之一。伯爵闯入房间,使剧情发生极具戏剧性的变化,在众人的相互配合与掩护下,伯爵受到了愚弄和谴责。在罗西娜、苏珊娜和伯爵的三重唱中,各人的不同心态和性格被描绘地惟妙惟肖。

第三幕,罗西娜让苏珊娜在夜间把伯爵引诱到花园去,而在花园里等待伯爵的却是化装成苏珊娜的罗西娜。在她们定计时,有一段十分精彩的二重唱《多么温柔的晚风》,这是剧中最优美的曲子。

第四幕,伯爵和罗西娜、费加罗和苏珊娜、凯鲁比诺和巴巴丽娜三对伴侣都来到花园。但苏珊娜和罗西娜已互换了服装,伯爵在假苏珊娜面前大献殷勤,丑态百出,被罗西娜当场揭露,伯爵不得不羞愧地请求原谅。最后,全剧在欢乐的合唱与婚礼舞蹈中结束。

莫扎特在《费加罗的婚礼》中的音乐创作有着以下几个特点:一是仆人们的音乐形象十分鲜明丰满,富于诗意,比主人的形象更可爱、更亲切、更完美;二是音乐注重人物性格和心态的描写,既有前后联贯的统一性,更着力刻画不同人物此时此刻的复杂心理,表现手法十分灵活新颖;三是全剧音乐具有强烈的抒情性,并与喜剧性巧妙地结合在一起,生活气息浓郁,人物个性突出,从而形成了莫扎特歌剧的鲜明特色和独有风格;四是重唱的形式得到充分的利用,并成为剧情发展的中心甚至是高潮,从二重唱直到七重唱,角色不断调换,推动了情节的发展和矛盾的激化,展示了人物的不同心态,并成为全剧音乐中十分关键与独特的组成部分,这是以前的歌剧中极少见到的。

《唐·璜》的故事题材取自意大利剧作家贝尔塔蒂的《石客记》,这是一部被许多作曲家用来创作的著名作品,同一题材的

作品就有话剧、歌剧和芭蕾舞剧。莫扎特采用的《唐·璜》歌剧脚本同样是达·庞蒂创作的。与《费加罗的婚礼》的喜剧风格相比,《唐·璜》兼有悲喜剧的色彩,更具有伦理道德的意义。莫扎特的伟大贡献在于,是他的音乐为世人成功地塑造了一个特殊的矛盾人物——贵族唐·璜:一方面唐·璜是玩弄女性的可鄙骗子,另一方面他又具有反抗封建权势、蔑视神明、敢作敢为、追求幸福的精神。莫扎特所塑造的唐·璜成为浪子的典型形象,也是歌剧史上最大胆、最复杂的形象。

《唐·璜》共分两幕。

第一幕,唐·璜在同安娜的父亲——城防司令官的决斗中杀死了司令官,垂死的司令官、唐·璜和他的仆人莱波雷洛有一曲短小而精彩的三重唱,用温和哀怨的曲调,展示了歌剧罪恶与惩罚的严肃主题。安娜和未婚夫奥塔维奥决心要找到凶手报仇,在他们的二重唱中,复仇的简短歌词反复出现,表现出安娜高贵的气质和与杀人犯势不两立的决心。逃逸的唐·璜遇到了被他抛弃的爱尔维拉,在爱尔维拉的指责下,他转身逃去。莱波雷洛向爱尔维拉唱了著名的《花名册咏叹调》,历数唐·璜 2000 多次恋爱记录,其中包括伯爵夫人、妓女、村姑、女佣等,爱尔维拉只不过是其中的一个,对此她不该过于痴情。这首杰出的小步舞曲式的咏叹调吸取了以往歌剧中丑角的传统特色,但又更加机敏,唱段活泼幽默,妙趣横生。堂·璜逃回家中,又邂逅了即将与农夫马塞托结婚的美丽的农村姑娘采莉娜。他故伎重演,向采莉娜献媚,在他们的二重唱《亲爱的,把你的手给我》中,两人交替演唱:“我会感到快活,即使他只是拿我开心”,“来吧,我的欢乐”,“我对不起马塞托”,“我会改变你的生活”,“我这么快就屈服了”,最后,采莉娜扑进了唐·璜的怀抱。这首旋律优美的二重唱表现了莫扎特典型的温文尔雅的音乐风格,是所有歌剧中的

经典之作。爱尔维拉及时赶到,拆穿了唐·璜的把戏。唐·璜在府中举行了一次舞会,他和莱波雷洛有一段激昂热烈的咏叹调《香槟之歌》。而采莉娜则唱了优美迷人的咏叹调《请打我吧,马塞托》。安娜、奥塔维奥和爱尔维拉戴着假面具进入舞场,他们揭露了唐·璜杀人犯的真面目。

第二幕,唐·璜在爱尔维拉的住所前唱起了小夜曲,这首用曼陀林伴奏、具有意大利风格的甜美歌曲,以后被称之为《唐·璜小夜曲》。化装成唐·璜的莱波雷洛与爱尔维拉来到安娜的院外,被安娜、奥塔维奥和采莉娜、马塞托截获,莱波雷洛不得已现出了本来面目。此后,奥塔维奥有一段出色的咏叹调《我至爱的宝贝》,这首咏叹调具有高难的演唱技巧,也是奥塔维奥这一人物在观众中留下深刻印象的原因。在墓地,唐·璜和失魂落魄的莱波雷洛发现了司令官的石像,唐·璜邀请石像去家中赴宴。石像如约来到唐·璜家,此时的音乐具有超自然的威严,令人震慑和敬畏。石像严肃地表示,他不是来赴宴的,而是为了了却一桩心愿。唐·璜感到了恐惧。但他仍顽固地拒绝石像要他悔改的要求,最后,被石像紧紧地抓住手,在地狱恶魔的合唱中,拖进了烈焰喷涌的地狱。在安娜、爱尔维拉、采莉娜、奥塔维奥、马塞托和莱波雷洛的六重唱《作恶多端人的下场》声中,全剧结束。

莫扎特在《唐·璜》一剧中,十分成功地塑造了唐·璜的形象,凸现了他热情、果敢、坚毅的核心特征,赋予他悲喜剧色彩交融的强有力的个性,并通过旁人的衬托,统一和丰富了唐·璜的音乐形象。在这部作品中,莫扎特显示了高超的戏剧表现手法,各种人物性格各异,栩栩如生,如唐·璜的大胆执着、莱波雷洛的胆怯懦弱、安娜的高贵优雅、爱尔维拉的轻信痴情、采莉娜的纯朴虚荣等,都得到了充分而精彩的体现。特别需要指出的是,莫扎特在《唐·璜》中,不再使用单一的抒情风格,而是着重刻画人物

的心理活动，有效地组织了形象的对比、矛盾的冲突，成功地运用了多种戏剧因素，使他的音乐戏剧创作进入了成熟和高级的阶段。

《魔笛》是莫扎特最后一部也是最伟大的一部歌剧。《魔笛》根据维兰德的童话故事改编，歌剧脚本的作者据说是一位热心德国民族歌剧事业的剧院经理希卡内德。《魔笛》虽然是一部神话题材的作品，但它隐喻了共济会在遭受封建势力镇压后复活的社会现实，反映了为寻求真理、实现理想不懈斗争，光明最终会战胜黑暗的思想观念。《魔笛》最重要的意义在于，它是第一部真正的德国歌剧。这部用德文演唱的歌剧，把德意志民族的优良品质、淳朴感情和清纯壮丽的音乐完美有机地结合在一起，实现了莫扎特振兴德国歌剧的夙愿，开创了德国歌剧以后的发展道路，对 19 世纪的德国歌剧作曲家具有极其重大的影响。

《魔笛》是一部两幕歌剧。

第一幕，塔米诺王子打猎中被大蛇追赶，误入歧途，昏死过去。夜后的三名侍女杀死了大蛇，爱慕着英俊的王子，并回去禀报夜后。披着羽毛的捕鸟人帕帕基诺来到林中，对苏醒后的塔米诺说，大蛇是他杀死的。三位侍女给说谎的帕帕基诺的嘴上加了锁。侍女把失踪的夜后女儿的画像交给王子，并告诉他这位美丽的公主被“暴君”萨拉斯特罗掳走。塔米诺王子发誓要救回公主。夜后出现了，她允诺如果救回帕米娜公主，就把她嫁给王子。塔米诺和被侍女们追令当他仆人的帕帕基诺，带着仕女赠送的宝物魔笛和银铃上了路。在萨拉斯特罗的宫殿里，帕帕基诺向帕米娜诉说了王子的恋情，这首优秀的二重唱，曾被贝多芬改编为钢琴与大提琴的变奏曲。在庙宇的门口，一位祭司告诉塔米诺王子，萨拉斯特罗不是“暴君”，而是一位圣者。此时，帕帕基诺和帕米娜逃出了宫殿，并循着王子的笛声找到这里。

帕米娜向赶来的萨拉斯特罗揭发了看守他的摩尔人不怀好意。这位圣者宽恕了帕米娜，惩罚了摩尔人，并要求塔米诺和帕米娜经受住考验。

在这一幕中，有两首非常出色的歌曲。一首是帕帕基诺的咏叹调《我捕捉小鸟本领高》（也称《帕帕基诺之歌》），歌词诙谐有趣，音乐更是欢快活泼，精美紧凑，具有浓郁的德国民间歌谣的风格，活灵活现地展现了帕帕基诺无忧无虑和开朗乐观的性格特点。另一首是夜后的咏叹调《快去解救可爱的姑娘》，这是一首极其著名的咏叹调，表现了夜后仇恨光明、敌视萨拉斯特罗的阴暗诡谲的变态心理，同时也流露出她对女儿的疼爱心情。这首歌曲是典型的意大利正歌剧咏叹调，作品后半段的华彩乐段和长期停留在高音区的乐句，特别是最高音竟到达 F3，使它成为最难演唱的曲目，对即使是最优秀的女高音歌唱家来说，也是一种令人畏惧的挑战和考验。

第二幕，萨拉斯特罗许诺只要塔米诺经受住了考验，就可以继承他的位子，并与帕米娜结婚。在这对情侣的告别仪式上，帕米娜忧心忡忡，而塔米诺则坚定不移。一直彷徨犹豫的帕帕基诺在可以得到一位姑娘的诱惑下，也决心与塔米诺一同去冒险。夜后来到萨拉斯特罗的花园，命令帕米娜杀死萨拉斯特罗，夺回“太阳光环”，遭到了拒绝。但险恶的摩尔人却以与帕米娜结婚为代价，自愿完成刺杀之事。萨拉斯特罗意外地出现了，摩尔人仓皇逃窜。帕米娜请求他不报复夜后，萨拉斯特罗告诉她，在这里的人们都没有复仇的意识，只有爱的义务。塔米诺和帕帕基诺经受住了一系列考验，并在途中遇到了一位 18 岁的“老奶奶”帕帕基娜，当她变回年轻漂亮的姑娘后，却被祭司拉走，这使帕帕基诺非常恼火。正当他要上吊时，银铃召回了帕帕基娜。这时，塔米诺和随后赶来的帕米娜一起走过了最后一道关口，进入

了圣洁的圣殿。夜后与摩尔人侵入圣殿，企图抢走帕米娜，萨拉斯特罗把这帮恶魔彻底摧毁。

在这一幕里，也有两首极其优秀的声乐作品，这就是帕米娜的咏叹调《欢乐的时刻永不再来》和夜后的另一首《复仇咏叹调》。《欢乐的时刻永不再来》，是帕米娜向途中的塔米诺倾诉衷肠，而王子却因遵守承诺，不能与心爱的人对话，帕米娜认为王子不再爱她，极度哀伤，唱出了这首咏叹调。莫扎特同样采用了意大利正歌剧的手法，在这首行板速度的抒情作品里，通过宽广的音域、大幅跳跃的旋律线条和临时变化音，淋漓尽致地刻画了帕米娜悲痛绝望的心情。夜后的《复仇咏叹调》，与第一幕的咏叹调近似，具有高难度的技巧，是一首独具艺术魅力和极需演唱功底的歌曲。

莫扎特的《魔笛》最显著的特点是，它是一部民族神话风格的作品，在此之前，这一风格的作品是绝对没有的。这一新风格具体体现在几方面：一是作品影射了德国社会的现实，萨拉斯特罗的形象是理性与博爱的化身，代表了共济会所追求的理想；二是民族语言和民间曲调的使用，这使这部歌剧印上了鲜明的德国痕迹；三是民族音乐的使用反映了莫扎特的爱憎观，对他要歌颂的人物，选用了民族民间的音乐曲调，对他要鞭挞的人物，则采用了典型的意大利正歌剧的音乐；四是歌剧的序曲与剧情有了更直接的联系，乐队的配置更为完备。

莫扎特的声乐作品中，有30多首艺术歌曲。《紫罗兰》用拟人化的手法，道出了它的美好向往与不幸遭遇，音乐如泣如诉，形象逼真，是早期艺术歌曲中的精品，《渴望春天》《路易丝烧毁负心人的信》《致克罗埃》《傍晚的心情》等，都是一流的佳作。较为优秀的艺术歌曲还有《多予希望》《自由之歌、《腰带》《老妪》《保守秘密》《离别之歌》《梦境》《小小磨坊女》《春之歌》等。

莫扎特的其他声乐作品还有一些宗教歌曲，较著名的有1779年在萨尔茨堡创作的C大调《加冕弥撒曲》、1782年为纪念结婚而作的C小调弥撒曲，以及1791年创作的经文歌《公义颂》等。

三、贝多芬的声乐作品

路德维希·凡·贝多芬(Beethoven Ludwig Van1770—1827年)，德国伟大的作曲家。出生于波恩，11岁起，在剧院的乐队工作，从此走上以音乐谋生之路。1792年，去维也纳从海顿学习，此后终生定居于此。1795年，首次以作曲家兼钢琴家的身份在维也纳登台演奏。1802年，贝多芬失聪。他以顽强的意志同疾苦斗争，创作了举世闻名的一批交响乐和管弦乐作品。贝多芬是人类艺术史上最伟大的创造者，他具有卓越的音乐天赋、炽热的叛逆气质和坚强的性格意志。他以时代和个人的命运为背景，在交响乐和管弦乐领域，创作了一批不朽的巨作。他对世界音乐发展史的贡献是无可比拟和无法超越的。

贝多芬的声乐作品有一部歌剧《费德里奥》、一部声乐套曲、两部弥撒曲、《第九交响曲》及一些抒情歌曲。

《费德里奥》是贝多芬一生中创作的惟一一部歌剧。这部歌剧的脚本原不是为贝多芬准备的，但脚本的主题和题材，深深地吸引了他。贝多芬从1803年开始动笔，几经修改，投入了全部的精力，于1814年最后完成，仅序曲就写了4首，有的咏叹调竟修改了16次，全剧的草稿达346页。

这部歌剧描写了这样一个故事：西班牙青年贵族弗洛雷斯因故触怒了当地的长官皮查罗，被皮查罗设计抓住，投入了囚禁政治犯的监狱，并对外散布弗洛雷斯已死，企图饿死弗洛雷斯。忠贞勇敢的莉昂诺拉，女扮男装，化名费德里奥，潜入监狱，去营

救丈夫。最后夫妇俩战胜了皮查罗的阴谋诡计，在首相的营救下脱离虎口。

《费德里奥》歌颂了女主人公的忠贞爱情和自我牺牲的精神，具有进步的启蒙主义思想。歌剧的结构接近"拯救歌剧"的风格，对莉昂诺拉、皮查罗等人的描绘，既具爱憎分明的态度，又十分富于特色。这部歌剧的形式属于"歌唱剧"，音乐风格比较接近亨德尔和格鲁克。贝多芬广泛运用了高难技巧的咏叹调和戏剧性很强的宣叙调，乐队的作用非常突出。音乐结构也相当严谨。虽然贝多芬在创作《费德里奥》时，花费了大量的心血，但与莫扎特相比，歌剧毕竟不是他的长项，音乐的交响性有余，而戏剧性不足，舞台效果不甚理想。

《致远方恋人》是贝多芬于 1816 年创造完成的声乐套曲，它是贝多芬根据捷克诗人盖特勒的同名组诗创作的。套曲包括 6 首歌曲：《我独自坐在山坡眺望》《远方群山苍茫》《蓝天上飘着朵朵白云》《小鸟带着我一起飞翔》《五月春回大地》《你和我虽远隔重山》。有人认为，这组套曲寄托了贝多芬对恋人勃伦斯维克或是琪察尔迪的思念之情。这 6 首歌既是一个整体，又各具独立性，特别是第一首《我独自坐在山坡上》，概括了全曲的主题思想，富于德国民歌风格，是贝多芬声乐作品中的杰作。在这组套曲中，贝多芬用钢琴间奏把 6 首歌曲连在一起，对声乐套曲的创作形式做了有益的尝试。

贝多芬创作的弥撒曲《约瑟夫二世之死》和《庄严弥撒》，是两部大型的声乐作品。前一首是他的早期创作，表现了对与黑暗势力斗争、给人民带来光明的开明君主约瑟夫二世的哀悼，音乐形象鲜明，富有戏剧性，接近于清唱剧；后一首作于他的晚年，表现出了企求和平的人道主义思想，音乐具有哲理性和抒情性，篇幅庞大，气势宏伟，具有他晚期作品的显著特点。

《第九交响曲》因有合唱部分,也称为“合唱交响曲”。这部作品具有强烈的哲理性、英雄性和宏伟性,反映了贝多芬追求“四海之内皆兄弟”的共和思想,是他从黑暗到光明、从痛苦到欢乐、从斗争到胜利的全部创造道路的总结。特别重要的是,在这部作品中,贝多芬把康塔塔和交响乐成功地结合在一起,把这一音乐形式推上了艺术高峰。

《第九交响曲》第四乐章中的《欢乐颂》,是席勒的著名诗篇。贝多芬的音乐使这首名篇更具思想性和感染力,并成为这首交响曲的核心与精华部分。《欢乐颂》由男中音宣叙调揭开声乐部分的序幕,歌词是贝多芬亲自写的:“啊,朋友,你别旧调重弹,让我们来唱一些更动听、更欢乐的吧”,接着独唱、重唱、合唱相继加入,唱出完整的《欢乐颂》,欢乐的主题以进行曲式快速而活泼的进行,在一系列赋格曲或进行曲的变奏后,出现了有《欢乐颂》主题和圣咏主题交织在一起的高潮,在圣洁辉煌、淋漓酣畅的声乐中,“亿万人民拥抱起来,大家相亲又相爱”的歌声,真诚炽热,震撼人心,全曲在欢呼胜利的气氛中结束。

贝多芬创作的抒情歌曲,思想深刻,感情真挚,风格朴实,音乐动人。《我爱你》就是其中最出色的一首。贝多芬的一生有过多次恋爱,对他影响最大的是他与特丽莎和琪察尔迪的恋情,尤其是琪察尔迪,贝多芬一直对她怀有深深的爱情,贝多芬曾在给友人的信中表现,由于有了琪察尔迪,“我的生命又显得快活了”,“她爱我,我也爱她”。在贝多芬去世后,人们发现在他的遗物中有琪察尔迪的肖像,这也是贝多芬惟一珍藏的女性肖像。《我爱你》的歌词是海洛西的同名诗歌,“我爱你,正如你爱我,在清晨,在黄昏”,“我求上帝祝福你,你是我生命源泉”,这与贝多芬的恋情极其吻合,也大大激发了他的创作热情。这首歌曲的旋律朴实,情绪明朗,但在优美流畅的音乐中,可以感受到胸中

情感的起伏翻腾,既唱出了爱情带来的欢乐和希望,也隐含着叹息和悲伤。

贝多芬创作的优秀歌曲还有《阿德拉伊德》《忧伤中的喜悦》《在阴暗的坟墓里》等。

第九章　19世纪的声乐艺术

从18世纪末起,浪漫主义作为文学艺术中的一种潮流,已经初见端倪。而作为一种音乐风格,它的历史可以追溯到更为久远的17世纪。至于具有浪漫主义因素的声乐作品,则在声乐艺术产生之时起,就已存在了。在音乐或声乐的纪年里,浪漫主义与古典主义在绝大多数情况下,是共生的。它们的存在与命名是以对方为参照物的。失去了古典主义,就无所谓浪漫主义,反之也一样。不论是古典主义,还是浪漫主义,都不可能是某一时代的专利。它们的对立在很大程度上是属于概念性的。事实上,在许多作家和他们的作品中,这两种因素绝不是水火不容、相互抵牾的。它们只不过是各有侧重,有时甚至交融在了一起。不同的是,在某一时期,它们中的某一种倾向可能占据着主流地位,起着主导作用。例如在18世纪,尽管浪漫主义并没有消失,但一般认为这一时期的欧洲声乐是古典主义的时代。

以维也纳古典乐派最后一位伟大人物贝多芬的去世为标志,从19世纪20年代起,古典主义式微,浪漫主义崛起,并很快形成了一种遍及全欧的潮流。

19世纪,欧洲社会整体上进入了资产阶级革命阶段,其中以法国资产阶级革命和拿破仑专政为最重大、最有影响的事件,

它突出地表现为世袭的封建贵族向新兴的资产阶级的权利转换。对这一事件做出第一反应的，是一向十分敏感和活跃的思想文化界。以华滋华斯、柯勒律治、济慈、雪莱、拜伦、歌德、海涅、乔治桑、雨果等为代表的浪漫主义文学艺术风靡一时，他们的作品反对崇拜理性，追求个性解放，歌颂自然之美，体现民众感情。浪漫主义思潮很快从思想文化领域蔓延到音乐艺术世界，不仅对浪漫主义音乐作品的产生起到了推波助澜的作用，而且为这类作品提供了文学基础。作为浪漫主义作家在音乐上的同盟军，舒伯特、韦伯、舒曼、肖邦、李斯特、门德尔松、瓦格纳、勃拉姆斯等，成为音乐史上的一代天骄。

浪漫主义音乐的特色主要有以下几点：第一，浪漫主义总的倾向是歌颂人的本性和本能，反映人的感情和理想。特别是法国资产阶级革命失败及封建王朝复辟后，浪漫主义音乐集中体现了资产阶级和中产阶级的思想情感。在古典主义崇尚的理性和英雄在现实面前碰壁后，浪漫主义着重表现个人的主观的思想感情，包括对现实生活的伤感、痛苦，对理想社会的憧憬、幻想，以及对人类赖以生存的自然环境的赞美、颂扬。第二，基于第一个原因，浪漫主义音乐作品的基本风格是抒情性和歌唱性的。在题材上，它借用古代或神话故事，并赋予其明显的隐喻和暗示功能；在手法上，它侧重于个人感情的抒发，作品具有强烈的个性特征和自传式、肖像式的结构框架。第三，浪漫主义的诗词和浪漫主义的音乐构成了一个完整的主体，强调了作品的创作性和独立性。与以往的民族民间体裁相比，它的艺术水平更高，艺术技巧更难，艺术感染力更大。第四，音乐的表情术语更加丰富、准确。这使音乐作品的思想感情更易于体现和交流。第五，随着工业革命的进展，乐器的设计与制造更为先进、精细、灵敏。这为展现浪漫主义音乐作品的表现力和想象力，提供了

技术上的保证。第六,浪漫主义时期,创立了新的音乐体裁,声乐与钢琴小品成为其中的佼佼者。这两种体裁之所以能够成为浪漫主义音乐的主阵地,不是偶然的。在19世纪,钢琴已基本定型,并作为普通乐器广泛地进入家庭。这就使钢琴小品和用钢琴伴奏的艺术歌曲在普及中得以提高,最终在音乐领域占据了相当重要的地位,做出了历史性的贡献。

这一时期,在声乐艺术方面代表了典型的浪漫主义风格并取得令人瞩目的成就的是音乐会歌曲和歌剧。

进入19世纪以来,欧洲声乐实现了可喜可贵的两大转变:一是过去由王室、贵族或赞助商个人供养的音乐家基本消失,绝大多数音乐家成为职业作曲家。他们可以不再只对某个人或某个特定场合负责,而有了更广阔的空间和更充裕的时间,去从事自由创作;二是由于这一转变,使得作曲家只有创作出被观众认可和受观众欢迎的作品,才能生存。而对这类作品进行鉴定的最佳场合是音乐厅。与歌剧院相比,音乐厅的规模及其观众,更适合浪漫主义作品倾诉、对话的风格,更能营造易于交流、引起共鸣的亲切自然的欣赏氛围。

在19世纪以前,歌剧被认为是最正规、最高雅的声乐艺术,而音乐会歌曲则是不登大雅之堂的“雕虫小技”。这一观念在浪漫主义的冲击下,变得支离破碎、不堪一击。事实雄辩地证明,短小形式的声乐作品完全可以与雍容华贵的歌剧相媲美,它所产生的效果和影响一点也不亚于歌剧。

浪漫主义的音乐会歌曲主要是德国艺术歌曲。德国是艺术歌曲的故乡,这类用德文演唱的歌曲在德国被称之为“利德”。早在18世纪,柏林乐派就对德国艺术歌曲的产生和发展起到了积极的作用;以后出版的《德意志艺术歌曲集》大量荟集了此前艺术歌曲中的优秀作品;维也纳古典乐派的大师也在艺术歌曲

领域有着不朽的建树。

德国浪漫主义的艺术歌曲是随着抒情诗的兴起而繁荣的，因此，它的最显著特点是浪漫主义的抒情诗与浪漫主义的音乐创作的有机结合。这种结合虽不是声乐史上的首创，但却是声乐史上最完美、最丰富、最具活力的时期。德国艺术歌曲的形式一般分为三类：一类是分节歌，不同内容或情感的歌词共用一段曲调，多见于民歌和通俗歌曲；另一类是创作歌曲，全曲的曲调是“全创作”的，它随内容、情感或情节的变化而发展，没有反复；还有一类介于前两者之间，也就是既有分节歌里的反复，也有全新的旋律。由于德国艺术歌曲的体裁大多是叙事歌，因此它以后两类形式为多，强调同时也需要多样化的主题和织体，以表现故事的完整性和作品的意境。

19 世纪 30 年代前后，德国艺术歌曲迎来了它的鼎盛期。它的主流风格是浪漫主义，代表作曲家是舒伯特、舒曼和具有古典风格的勃拉姆斯。

19 世纪声乐艺术中的另一朵奇葩是浪漫主义歌剧，它从韦伯起步，至瓦格纳集其大成。关于浪漫主义歌剧及其代表作家，将在后面的章节详作介绍。

19 世纪下半叶，欧洲声乐艺术的另一个新突破，就是民族主义异军突起。声乐艺术不再局限于欧洲大国，而向欧洲的“边缘”地区劲势发展。在西班牙、挪威、丹麦、芬兰、捷克、匈牙利、俄罗斯等国家，先后产生了各自的民族乐派，涌现出一批杰出的民族作曲家和优秀的民族风格的声乐作品。从音乐语汇上看，这些民族作品具有浓郁的本国、本地区的色彩；从作品风格上看，它们大多受到了浪漫主义的影响，从属于浪漫主义音乐。不论它们属于哪个民族，这些作品的乐汇是任何民族、任何国家的人们都能听懂的，具有浪漫主义音乐所具有的基本特征。事实

上,它们是全人类的共同财富。

第一节 舒伯特及其声乐作品

舒伯特短暂而璀璨的艺术生涯处于古典主义与浪漫主义的交替阶段。作为深受维也纳古典乐派特别是贝多芬影响的作曲家,他的交响乐作品是古典主义风格的,但他的艺术歌曲却具有明显而典型的浪漫主义风格。舒伯特对音乐艺术宝库的最大贡献是他的艺术歌曲。

弗朗茨·彼得·舒伯特(Schubert Franz Peter1797—1828年),奥地利杰出的作曲家。1797年1月31日生于维也纳近郊的一个普通市民的家庭。舒伯特的父亲是小学校长,薪金微薄,家境贫寒。所幸的是,这个缺衣少食的家庭并不缺少音乐。在父亲的启蒙下,舒伯特的音乐天赋得到了较早地开发,并很快地掌握了小提琴和钢琴的演奏技能。11岁,舒伯特进入当地教堂的一所寄宿学校学习文化和音乐,担任歌手和小提琴手,并开始了歌曲写作。他的音乐才能使老师们深感震惊,一位老师曾这样评论舒伯特:他的音乐才华仿佛是“直接从上帝那里学习的”。

舒伯特16岁时,因变声离开了学校。不久,他在父亲的学校做了助理教师,这一工作一直干到1816年。这期间,他根据德国浪漫主义作家和爱国诗人的作品,创作了300多首歌曲,其中包括广为流传的《纺车旁的玛格丽特》《魔王》《野玫瑰》《迷娘之歌》《马车夫克罗诺斯》《鳟鱼》等杰作,以及《战斗中的祈祷》《剑》《歌颂德国胜利》《欧洲的解放者在巴黎》等爱国时政歌曲。舒伯特的天才和勤奋被传为佳话,他曾说只要有钱买纸,他就可以不停顿地写作。他的一位朋友则认为:舒伯特把所遇到的每一件事,都变成了歌曲。

1816年,舒伯特辞去了教师的职务,成为一位靠稿酬生活的自由作曲家。然而,这位才华横溢的青年作曲家不得不忍受出版商的欺压,在大多数情况下,舒伯特根本无法得到稿酬,即使有也只是象征性的。如著名的《魔王》,只付给2盾(当时奥地利的钱币,2盾约合1美元),《菩提树》只付给1盾。出版商却发了大财,他们靠舒伯特作品所得的净收入竟高达5位数。而靠卖作品谋生的舒伯特,其生活简直到了饥寒交迫的境地:家中生不起火;与朋友共穿一件外衣,一人外出,另一人就在家里;最后,连姑娘都离开了他。同时,上层社会对这位优秀的音乐家根本不予理睬,他们的冷漠使舒伯特倍感愤慨与压抑。对此,舒伯特愤懑地坦言:"我的作品是从我的智慧和痛苦中产生的。人们最喜爱的正是我以最大的痛苦写成的音乐。"

尽管生活拮据,精神忧郁,但并没有消磨舒伯特的创作热情和生活勇气。他一方面加紧创作,写成了包括交响曲、钢琴曲、重奏曲、歌剧和艺术歌曲在内的数量惊人的作品,其中有大型声乐套曲《美丽的磨坊姑娘》《冬之旅》《天鹅之歌》(这部作品是舒伯特死后由出版商编为套曲的)。这些作品在演出时受到了观众的好评。另一方面,舒伯特组织起了以他为首的艺术小组,他的朋友们排遣了他心中的苦闷,对他的事业给予了不少帮助,并率先演唱了他创作的歌曲。

舒伯特与贝多芬生活在同一个时期、同一个城市。舒伯特是贝多芬的崇拜者。在艺术风格上,他们有着相当多的近似之处。当贝多芬病危时,舒伯特曾探望过大师,并参加了他的葬礼。在舒伯特生命的最后时刻,他希望自己能安葬在贝多芬的身旁。

1828年11月19日,舒伯特走完了31岁的人生之旅。他的遗产是几件旧衣服、一套被褥和一堆未出版的手稿。在他的

墓碑上镌刻着:“这里埋着一块音乐瑰宝以及更璀璨的希望。”

舒伯特短短的一生共创作了600多首歌曲,这些歌曲是他艺术才华的结晶。舒伯特在艺术歌曲领域的成就,相当于贝多芬在交响曲领域的成就。这就使舒伯特成为音乐史上第一位以歌曲创作而著称于世的作曲家,享有“歌曲之王”的美誉,并被公认为是浪漫主义音乐的开拓者。

舒伯特的创作特色主要有以下几方面:

第一,舒伯特是一位富有诗人气质与灵性的歌曲作家。在舒伯特的艺术歌曲中,绝大部分是为歌德、海涅、席勒等大诗人的诗歌谱的曲,这既表明舒伯特对这些诗人的崇敬,对他们诗作的喜爱,也反映了他与他们在观念上相近,在心灵上相通,在风格上相似。与以往任何作曲家相比,舒伯特的作品确实具有更强烈而执著的诗人特色。他十分注重创作时的内心体验和真实感受,掌握音乐与诗歌巧妙结合甚至是惟妙结合的技巧,这就使他的艺术歌曲不仅能够准确、形象地概括和提炼诗歌的精髓,而且比诗歌更具表现力、想象力和感染力,也更有情感上的深度、表情上的强度和技术上的难度。在某种意义上说,歌德等人的诗作,是由于舒伯特的歌曲才得以流传至今。舒伯特的诗人气质是属于典型的浪漫主义的,他对大自然和生活的感情表现得十分宽广、丰富、细腻和多情,在有的作品中还出神入化地描绘了常人体验不到的神奇幻境。舒伯特的艺术歌曲是带有音符的诗歌,或者说是赋以诗韵的音符。他对诗歌的把握,特别是他在音乐创作上体现出的诗人气质与灵性,是所有伟大的音乐家都难以企及的。

第二,舒伯特是一位具备惊人的即兴创作天赋和才能的高产作曲家。舒伯特的音乐创作生涯只有短暂的10几年,在有限的时间里,他以对音乐的超常感悟,成功地弥补了从未受到正规

音乐教育的缺憾。与其他有成就的作曲家不同的是，舒伯特几乎没有经历过创作上的“磨合期”，从一开始就直接进入了“成熟期”。这不仅神话似地表明，他与生俱来就具有创作艺术歌曲所需要的一切天赋与才能，而且使他能够极其充分地利用短暂的时光创作出如此众多的优秀作品。在一般情况下，舒伯特能够一首接一首的创作下去，白热化时，仅一个早上就能写出 5、6 首歌曲。在 1815 年，舒伯特就创作了 144 首歌曲。他的即兴创作的才华，使他成为天生的艺术歌曲作家，而在交响曲等大型作品方面，这种即兴创作却不可避免地暴露出整体构思和驾驭全局能力上的欠缺。但在室内乐小品的创作中，他都娴熟地引入了艺术歌曲的乐思和技巧，使这些器乐作品带有鲜明的歌唱性。顺便提到的是，舒伯特为他的艺术歌曲采用的钢琴伴奏的形式，成为以后艺术歌曲演唱中的一种基本形式。

第三，舒伯特是一位勇于同不幸人生和内心痛苦进行抗争的音乐家。舒伯特一生穷困潦倒，不被重视，长期处于压抑、忧伤、痛苦的心境中。这种独特而深刻的个人感受，必然会反映到他的作品中去。但在他相当数量的作品中，仍顽强和执著地表现出对大自然的深情，对美好生活的向往，对幸福爱情的追求，对理想社会的憧憬。一方面，他赋予作品以个人心迹的真实表露，另一方面他又从作品中得到某种程度的慰藉。舒伯特曾这样评述这种情感的转换：“当我想歌唱爱情时，它转向悲伤。当我想歌唱悲伤时，它又使我转变为爱。”正是由于这种不满与抗争、失望与追求的相互推进，使舒伯特的艺术歌曲表现出深刻的思想内涵和感人的艺术魅力。

在舒伯特的艺术歌曲中，最优秀的作品有《纺车旁的玛格丽特》《野玫瑰》《鳟鱼》《听，听，云雀》《摇篮曲》《魔王》《圣母颂》《小夜曲》《谁是西尔维亚》、声乐套曲《美丽的磨坊姑娘》和《冬之旅》

等。

《纺车旁的玛格丽特》是舒伯特17岁时的作品，作于1814年。这首歌曲选材于歌德的长篇诗作《浮士德》，它表现了玛格丽特在纺车旁思恋浮士德的心情。“我心绪不宁，心事重重，再也难以平静”，在曲中反复出现的这一旋律，刻画了玛格丽特对心中的情人驱之不散的恋情；在歌曲的中间部分，舒伯特让“亲吻”一句后的曲调戛然而止，生动地表达了少女在此刻激动无比，沉浸在无限幸福之中的感情；在歌曲的后一部分，舒伯特在“一直到我们永不分离”一句，把歌曲推向高潮，描绘了玛格丽特的爱慕浮士德的坚定决心；歌曲的结尾再次回归开头的旋律，使整部作品思绪联贯，一气呵成。应当提到的是，在歌曲的钢琴伴奏部分，钢琴的音型模仿出纺车摇动时的声响和节奏，有效地渲染了少女的内心感受和外部环境，烘托了全曲的气氛。

《野玫瑰》作于1815年，是一首妇孺皆知的著名艺术歌曲，它同样取自歌德的诗歌，与《纺车旁的玛格丽特》一样，属于叙事歌。不同的是，这首作品采用了分节歌的形式，曲调缠绵悱恻，含蓄优美。它叙述了一位少年在原野上发现了一朵野玫瑰，不顾手被刺伤，勇敢地摘下了它。尽管有人认为这首作品是舒伯特的“自画像”，“玫瑰”是他热恋中的情人，少年则是他自己，但它本身隐含的寓意和问世后产生的效果，远远超出了“自画像”的范围。《野玫瑰》的音乐具有德奥民间歌曲的显著特征，明快、流畅、淳朴、幽默，带有民间舞蹈的节奏。在它一经演唱后，立即受到人们的欢迎，成为音乐会的保留曲目，显示出这一优秀作品所具有的强大生命力。

《鳟鱼》作于1817年，是舒伯特为舒巴尔特的浪漫诗谱写的歌曲。这首寓言般的抒情歌曲，讲述了一个卑鄙狡诈的渔夫，通过搅浑河水的办法，钓到了鳟鱼。歌曲的立意十分清楚，它表达

了作者对小鱼的怜悯同情和对渔夫的厌恶憎恨,并加入了"我"对这一事件的评述,以及对结局不满与愤懑的激动心情。当然,最为精彩的是歌曲的音乐。在前奏中,钢琴形象生动地弹奏出小河流水潺潺,小鱼在水中自由活泼地游嬉的景象。歌曲的前两段共有一段旋律,第一段叙述小鱼在清清的河水中多么欢畅,第二段描写了渔夫的思忖和"我"的期望。这两段音乐活泼、跳跃,特别是钢琴伴奏部分采用了流水式的伴奏音型,极富动感,出色地渲染了环境,烘托了气氛。第三段转入小调,用暗淡、斥责般的朗诵曲调,表现了渔夫卑劣手段和"我"的愤慨,在"立刻就把河水搅浑"一句,钢琴伴奏的音型短促紧张,在接着的"提起钓竿,把小鳟鱼钓到水面"一句,钢琴伴奏快速激动,表现了"我"的气愤与惋惜。歌曲的结尾回复到曲始的旋律,河水虽然平静下来,但小鳟鱼却不见了踪影,"我"面对这一冷酷的现实,无奈而又无助。《鳟鱼》是舒伯特艺术歌曲中最著名的一首,它脍炙人口,经久不衰。在1819年,舒伯特将此曲调引入他的《A大调钢琴五重奏》,这首作品因此又得名为《鳟鱼五重奏》。

《听,听,云雀》是一首与以上作品风格迥然不同的歌曲。由于舒伯特长期处在贫困压抑之中,他的大多数艺术歌曲,具有忧郁、感伤的基调。但舒伯特仍写有许多情绪热烈、欢快,风格明朗、爽达的艺术歌曲。《听,听,云雀》就是其中很出色的一首。这首作品选自莎士比亚的诗集。据说,当舒伯特在饭馆读到这首诗时,立即激发出极大的创作冲动,他在菜单的背面一挥而就,完成了这部作品。"听,听,云雀在天空唱,太阳之神升起,他的马群在泉边饮水,泉边铺满了鲜花。迷人的金盏花,开始睁开金色的眼睛,这一切多么美丽,我亲爱的姑娘醒来"。这首歌曲描绘了云雀在歌唱时辉煌灿烂的画卷似的景色,舒伯特采用的C大调,不仅奠定了全曲活泼而怡然的基调,而且通过中间部分

的4小节转调(A大调),强化了气氛,增添了色彩,把太阳、泉边、鲜花、姑娘------这些令人心旷神怡的大自然景象和世外桃源式的人间情爱,抒发得淋漓尽致,美不胜收。《听,听,云雀》不愧是一首优秀的抒情性的艺术歌曲。

《摇篮曲》作于1816年。在欧洲,摇篮曲近乎于一种特定的体裁,有许多作曲家做过这类歌曲,其中最有名的是舒伯特、莫扎特和勃拉姆斯的摇篮曲。这首《摇篮曲》的歌词是克劳蒂乌斯所作,简短通俗,极富亲情。有趣的是,舒伯特创作此曲时,还是一个不到20岁的小伙子,根本没有这类情感的体验,然而这部作品的音乐却极其成功地描绘了圣洁慈祥的母爱。全曲虽然只有4个乐句,但却充满了温情,曲调细腻舒缓,甜蜜婉转。特别是旋律中形成的摇篮均匀轻摇的律动,更活化了现场感,把母亲的爱抚心态和摇篮时的动态,描绘得栩栩如生,亲切感人。

《魔王》作于1815年,此时舒伯特18岁。《魔王》是他最优秀、最重要的艺术歌曲,曾经有人给予这部杰作以高度的评价,认为即使舒伯特一生只写过这一部作品,也完全有资格进入世界杰出作曲家的行列。《魔王》是舒伯特根据歌德的同名叙事诗改编创作的。它是一部具有戏剧性的叙事歌曲,描述了父亲在深夜骑马抱着生病的孩子飞奔,魔王在树林里尾随惊扰他们,当父亲回到家中,魔王已夺走了孩子的性命。这首作品的成功之处在于人物形象的塑造和钢琴的运用。歌中共有四个人物:我(叙述者)、父亲、孩子和魔王。"我"的音乐如歌如诉,对事件发表看法、宣泄感情,具有宣叙调的特点;孩子的音乐用不协和和弦与不断提高的音区,刻画了他的恐怖心情;父亲的音乐表现了长者在突发事件中的镇定和对孩子的安慰;魔王的音乐则以貌似文雅迷人的曲调,表现了他的诡谲奸诈。特别需要提到的是,钢琴在这首作品中发挥了十分重要的作用。它所弹奏出的马蹄

声、风啸声，以及对阴森紧张的环境和恐惧不安的心情的渲染，与人声浑然成为统一的整体，更加有力地加强了作品的艺术感染力。《魔王》是一首男中(低)音的歌曲，由于演唱时要通过必要的音色化妆，处理好四个人物不同的身份和感情，因此，对演唱者有很高的技术要求。

《圣母颂》的题材是许多作曲家涉及过的。舒伯特的这首《圣母颂》取材于司各特的叙事长诗《湖上夫人》里《爱伦之歌》一章。它描述了一位名叫爱伦的姑娘，在湖边乞求圣母宽恕她有罪的父亲的故事。这是一首非常有感情的歌曲，歌词深情哀婉地倾诉了爱伦对圣母玛利亚的心愿，而优美动人的曲调更如歌如泣地展现了姑娘激动起伏的感情，如诗如画地造就了宁静深邃的意境，给人留下十分深刻的印象。

《小夜曲》同样是作曲家们乐意涉足的一个受人欢迎的题材领域。尽管优美动听的小夜曲不在少数，但最优秀的非舒伯特的《小夜曲》莫属。“我的歌声穿过深夜，向你轻轻飞去，在这幽静的小树林里，爱人我等待你”，歌曲的前两段采用了相同的曲调，优美的旋律犹如清风拂面而来，静谧的夜景令人如痴如醉。吉他伴奏的音型，把小伙子对姑娘真挚的爱慕之情描绘得浪漫而真切。在后半部，“歌声也会使你感动，来吧，亲爱的！愿你倾听我的歌声，带来幸福爱情。”曲调由此转入了焦急而渴望的冲动，表现了小伙子激动、期待的心情。这首后来被收进《天鹅之歌》的《小夜曲》，充分体现了舒伯特诗人般的才气，是他的艺术歌曲中家喻户晓的名作。

《谁是西尔维亚》作于1826年，是舒伯特又一首根据莎士比亚作品创作的艺术歌曲。这是一首分节歌形式的歌曲，三段歌词采用同样的旋律，而它的抒情性与《魔王》的戏剧性形成了鲜明的对比，曲调活泼风趣，极富艺术魅力。

舒伯特生前还创作了两部声乐套曲，这就是《美丽的磨坊姑娘》和《冬之旅》。声乐套曲是浪漫主义作曲家十分愿意运用的声乐体裁，它由结构上各自独立、情节上相互关联的若干首歌曲组成。舒伯特的这两部声乐套曲的歌词都选自席勒的同名组诗。

《美丽的磨坊姑娘》写于 1823 年，叙述了年轻的磨工去寻找爱情和幸福，小河把他引导到河边的磨坊，他热恋上磨坊主美丽的女儿，但却被一位猎人夺走了姑娘，失恋的磨工悲痛地跳进了小河。这部套曲由 20 首歌曲组成，音乐明朗乐观，洋溢着青春的活力。其中的《流浪》《到哪儿去》《工余》《我的》《猎人》《磨工与小河》等十分优秀。

《冬之旅》写于 1827 年，即舒伯特去世的前一年，描写了一位饱经风霜的男子在寒冬里流浪漂泊，美好的往事一去不返，未来的命运难以预测，男子在失望中徘徊挣扎。全曲共有 24 首歌曲，音乐风格与《美丽的磨坊姑娘》迥异，具有强烈的悲剧色彩和深刻的生活哲理。流传较广的有《晚安》《风信旗》《春梦》《乌鸦》《旅店》《老艺人》等。特别是第五首《菩提树》，极具民歌风格，是整部套曲中最受人喜爱的一首。

舒伯特其他的优秀歌曲还有《流浪者的夜歌》《流浪者之歌》《海滨》《致音乐》《地神》《幻影》《马车夫克罗诺斯》等。

第二节　舒曼及其声乐作品

舒伯特第一个重要的继承者是舒曼。虽然舒曼在钢琴、大型器乐作品和音乐评论等领域里颇多建树，但艺术歌曲在他所有的音乐作品中，以及在这一时期里，都占据着非常重要的位置。在浪漫主义音乐的“四杰”舒伯特、韦伯、门德尔松和舒曼

中，他和舒伯特都是以艺术歌曲的重大成就而名列其中的。

罗伯特·舒曼（Schumann Robert1810—1856年），德国杰出的作曲家、音乐评论家。1810年6月8日，舒曼生于萨克斯的斯维考城。他从9岁起学习钢琴，对歌德、拜伦、霍夫曼、保罗、李希特的浪漫主义文学作品十分喜爱。12岁时，尝试写作剧本和小说。舒曼从小受到浪漫主义文学的熏陶，这对他以后的艺术歌曲创作具有至关重要的作用。18岁时，他遵从母亲的意愿，进入莱比锡大学学习他并不喜欢的法律，同时研修哲学，写作诗文。在大学期间，舒曼接触到了舒伯特的艺术歌曲，他的浪漫而好激动的天性使他对舒伯特的作品十分会意，喜爱有加，有时甚至激动得涕泗滂沱。1830年，20岁的舒曼最终选择了投身音乐之路，不过，他开始的打算仅仅是想成为一名钢琴家。他在莱比锡跟一流的钢琴演奏家韦克学习弹琴、作曲，并对巴赫的作品进行了研究。此后，舒曼游历了德国和意大利，并在海德堡生活了一段时间，创作了最早的几首钢琴曲。不久，舒曼经母亲的同意，停止了学习法律，专门从事音乐事业。由于一次偶然的事故，他的手指受了伤。于是，舒曼不得不放弃钢琴演奏，转向音乐创作。

1830年到1840年，舒曼的创作集中在钢琴作品上。其中的一个原因是，他爱慕的韦克之女克拉拉是一位聪慧的钢琴演奏家。舒曼的大多数钢琴作品是为克拉拉创作的，而克拉拉也十分喜欢舒曼的作品，并将这些作品作为演奏曲目。尽管这对情人情趣相同，但老韦克却反对他们的婚姻。这大大刺激了舒曼，加上他母亲的病逝，更使舒曼染上了抑郁症和妄想症，出现了精神病的早期征兆。

在稍稍恢复正常以后，舒曼于1834年创办了一份名为《新音乐报》的音乐杂志。这份当时欧洲最重要的音乐刊物，以抨击

陈腐的音乐风气,发现和为音乐新秀辩护为主旨。肖邦、柏辽兹、勃拉姆斯等的成名,与舒伯特在《新音乐报》上的介绍有很大的关系。以后,舒伯特把在这份杂志上刊登的音乐评论文章,辑集成为《论音乐与音乐家》一书,于 1854 年出版。

1840 年,舒曼与克拉拉终成眷属。在这一年,舒曼才开始步入艺术歌曲的领域,并在一年里创作了一生中极大部分的 100 多首艺术歌曲。因此,1840 年被称之为舒曼的“歌曲创作年”。著名的有根据海涅的诗作创作的《歌曲集》《两个掷弹兵》,根据夏米索的诗谱写的声乐套曲《妇女的爱情与生活》,根据歌德、拜伦等人的作品创作的《桃金娘歌曲集》,影响最大的是根据海涅早年的一部诗集创作的大型声乐套曲《诗人之恋》。

在这以后的将近 10 年里,舒曼创作了几部交响乐和钢琴曲。1843 年,舒曼亲自指挥了清唱剧《天堂与仙女》的演出。1848 年,他创作了歌剧《格诺菲娃》,并为拜伦的诗剧《曼弗雷德》谱写了套曲。

1849 年,舒曼的精神病发展到了十分严重的地步,并伴有幻听。他实际上从这时起便停止了创作活动。舒曼的精神病很可能有遗传的因素,他的一位姐姐曾死于精神病。1854 年 7 月 29 日,舒曼在精神病疗养院中去世,终年 46 岁。

舒曼作为仅次于舒伯特的浪漫主义艺术歌曲作家,在音乐才华、创作手法、作品风格等方面,与前贤有很多相似之处。舒曼是一位具有强烈创作欲望和无穷创作灵感的多产作曲家,他对生活的感悟是敏锐而独特的。他曾说“我周围的生活就像是成千的喷泉在喷涌沸腾”,这种如同泉涌的灵感使他能笔耕不辍,不能自已。“每一件事情都自己向我走来,甚至有时看来我好象可以永远的创作下去”,“我无法控制自己,我要像夜莺那样歌唱直至死亡”。舒曼和舒伯特一样,都是具有诗人气质的作曲

家。他自幼受到浪漫主义文学的影响，有着很高的文学修养，他对歌词的选择十分讲究，为之谱曲的诗歌都是具有很高艺术价值且极富感情色彩的。另一点相似之处是，他和舒伯特都是室内音乐作品的行家里手，他们的音乐小品精巧优美，富于歌唱性。但在大型器乐作品如交响乐方面却显现出概括力与结构性较差，思想性与戏剧性偏弱的不足。

但舒曼毕竟不等于舒伯特，他有着属于自己的独特经历和由此形成的创作特色。舒伯特的一生主要是对贫困进行抗争，而舒曼在他音乐创作活动的大部分时间里，受到了疾病的严重困扰。从主观上讲，舒曼的性格较为内向，心理活动较为复杂。因此；在他的艺术歌曲中主要表现了人的思想感情，特别注重抒发自己的内心情结，个性特征十分突出，对细节的描绘细腻精致，沁人肺腑，而极少有表现大自然的歌曲。在舒伯特的艺术歌曲中，虽然钢琴已经发挥了以往不曾有过的作用，但仍以歌唱为主。而舒曼把对歌词的阐释分别放在歌唱和钢琴两部分，有时甚至让钢琴取代歌唱，直接倾吐心声，表现歌词内涵；在有的作品中，钢琴不仅占据了相当大的篇幅，而且用它来形成全曲的高潮，收到了歌唱未见能达到的艺术效果。

舒曼的艺术歌曲大多数以爱情为题材。他最著名和最受欢迎的声乐套曲《诗人之恋》，是根据海涅的长诗《悲剧—抒情插曲》的一部分改编的，描绘了一位诗人的爱情经历和失恋后的悲伤心情。在创作这部套曲时，舒曼把与克拉拉爱恋时的感受，揉进了音乐之中，因此，这部作品也可以看作是舒曼自己对爱情的感受。《诗人之恋》共有 13 首歌曲，其中的杰作有：《灿烂鲜艳的五月》（第一首），“灿烂鲜艳的五月里，所有的花朵开放，在我温暖的心里，爱情由意念生起”，音乐柔和舒缓，回味不尽，表达了诗人对爱情的真诚渴望；《从我的眼泪里面》（第二首），“从我的

眼泪里面，开出许多鲜艳的花，而我的叹息变成夜莺的歌唱。啊，亲爱的，假如你爱我，我把花都送给你，在你的窗下会响起夜莺的歌唱”，歌词非常精彩，音乐则更细腻动人，深刻而形象地刻画出年轻诗人鼓起勇气追逐爱情的心情；《我愿把我灵魂陶醉》（第五首），“我愿把我灵魂陶醉在百合花萼里面，那百合花要清脆地散布我情人唱的歌”，诗人沉浸在热烈幸福的爱情之中，真诚执著地要把灵魂奉献给爱人，这首歌曲不仅曲调优美流畅，而且钢琴伴奏丰满有力地渲染了诗人的真心倾诉，使歌唱部分更加生动，增添了整首歌曲的色彩；《笛子和小提琴》（第九首），负心的情人与别人举行了婚礼，被欺骗的诗人在婚礼大厅外徘徊，他的歌声悲凉冷漠，而钢琴部分却用舞蹈的节奏和欢快的旋律，表现了婚礼的热闹场面，更加衬托了诗人的悲伤无助的境遇，在歌曲的结尾，钢琴的尾奏模仿了诗人在暗自哭泣；《听见那歌声响起》（第十首），“每当我听见那首爱人唱过的歌，我火热的胸膛炸裂，我心中如刀割”，诗人在此时听到一首爱人从前曾唱过的歌，使他触景生情，无限感伤，音乐和钢琴伴奏如泣如诉，悲怆茫然；《我每夜在梦里》（第十四首），诗人在梦中见带到了姑娘，“你向我轻轻地说了句话，并且送我一束柏树花球。当我醒来，花球早已消失，那话也记不得”。在这首歌曲中，舒曼直接采用了民歌素材，这在他的作品中较为罕见；《旧日邪恶的歌谣》（第十五首），以威武坚定的旋律，表现了诗人把爱情与悲伤全部沉入大海的决心，歌曲结束时有一段较长的钢琴尾奏，描写了大海吞没了装着爱情的棺材，表现了诗人与痛苦的往事诀别，他的青春已一去不返。

舒曼另一部出色的声乐套曲是《妇女的爱情与生活》（即《妇人之恋》）。它描述了一位妇女从恋爱、结婚到亡夫的生活经历，是一部抒情性很强的悲剧作品。舒曼以纯朴感人的音乐，细致

入微地表现了妇女不同时期的不同感情，旋律优美含蓄，结构洗练简洁，充分展现了舒曼的诗人情感和诗歌般的音乐创意。这部大型声乐作品的钢琴部分，同样具有舒曼式的特征，既与歌唱部分融为一体，相得益彰，又时常独自出现，描绘场景，宣泄感情。这部作品共有8首歌曲，较为出色的有《自从和他相见》《我不明白，也不相信》《戒指在我手指上》《亲爱的姐妹，快帮我装扮》《亲爱的，为什么这样惊奇地望着我》《你如今终于给我带来无限悲痛》等。

《桃金娘歌曲集》有一个美好的故事。舒曼与克拉拉举行婚礼时，克拉拉头戴了一顶用桃红色鲜花编成的花冠。为了纪念这一盼望已久的时刻，舒曼将26首具有浪漫主义风格的抒情歌曲汇编成《桃金娘歌曲集》赠给新娘。《奉献》是这部歌曲集的第一首，它根据吕克特的爱情诗谱成，表达了舒曼对克拉拉的诚挚感情："你是我的生命，你是我的心。你是我的欢乐和痛苦。你是大地，我在那里生活，你是天空，我在那里飞翔，我美丽心爱的姑娘。"这首歌曲采用了单三部的曲式，热情和美，和谐安详，表现了舒曼对克拉拉的深情和对将来幸福生活的憧憬。第三首《核桃树》也是一首抒情的爱情歌曲，原诗的作者是摩生，"门前的核桃树又绿了，茂盛的枝叶伸向天空，飘散芳香"，"一对对花朵轻声谈笑，低着头儿弯下腰，亲密地在亲吻。它们谈着一位姑娘，她白天晚上都在幻想"，"谈到明年，也谈到新郎"，歌曲通过对拟人化核桃树的形象生动地描绘，加上轻盈欢快的曲调，抒发了对爱情的美好向往。《莲花》是这部歌曲集的第七首作品，歌词取自海涅的一首抒情诗，舒曼通过对莲花的赞美，歌颂了克拉拉莲花般的圣洁品格，"她娇媚轻盈地展开那贞洁的花瓣，她开放、滋长、发光，默默向天空窥望，在浓香和泪雨中颤栗，怀着爱情与希望"，这也是一首具有民歌风格的艺术歌曲，歌唱部分和

钢琴部分都十分出色。

《月夜》是一首具有典型的舒曼式浪漫主义风格的歌曲。它根据德国诗人艾兴多尔夫的原诗创作:“无边无际的天空,静静地吻着大地,在闪光的花丛中,她的梦境多美丽。微风吹过大地,麦浪一片涟漪,树叶沙沙作响,星光点点在天际。我的心灵多舒畅,伸展开它的翅膀,飞过寂静的大地,奔向我的故乡。”这是一首分节歌,钢琴引出静谧的夜空之景,歌曲在宽广宁静的旋律上展开,在第三节情感加强,推向高潮,抒发了作者的喜悦心情,在减弱的和声中,全曲结束。

在舒曼的艺术歌曲中,叙事歌曲占有一定的数量,其中《两个掷弹兵》最具影响。《两个掷弹兵》原是海涅的诗作,它反映了法国大革命期间人们向往资产阶级民主和缅怀拿破仑的心绪。两个被俘的法国掷弹兵在归途中得知拿破仑做了俘虏,法国战败了。他们热泪盈眶,激发出誓死为祖国而战、为伟大的拿破仑而战的豪情。歌曲的开头部分,用叙事的手法,介绍了两个掷弹兵的身份,描绘了他们的痛苦心情;在歌曲的中部,音乐渐快,表现了他们逐渐增长的不安情绪;接着,歌曲在《马赛曲》的音调里进入高潮,掷弹兵表示在坟墓里也要保卫我们的皇帝,音乐明朗而悲壮,慷慨激昂,激动人心。钢琴的伴奏采用进行曲式的音型,为全曲奠定了英勇豪壮的基调。

第三节　19 世纪上半叶的杰出作曲家和他们的声乐作品

19 世纪上半叶的浪漫主义作曲家犹如夜空星斗,众多而璀璨。不论他们的主要成就在音乐的哪一个领域,他们都写过某种类型的声乐作品。尽管这些声乐作品在他们的音乐创作总量

里并不占很大的比例，但这丝毫不会影响这些声乐佳作的光彩。

费里克斯·门德尔松（Mendelssohn Felix1809—1847年），德国杰出的作曲家、指挥家，早期浪漫主义音乐的代表作家。门德尔松4岁时跟母亲学习钢琴，后随著名作曲家策尔特学习和声与作曲技巧。9岁登台演奏钢琴，10岁开始作曲。1825年，门德尔松创作了一部不很成熟的喜歌剧《卡马霍的婚事》，但在第二年，他的传世之作《仲夏夜之梦》序曲问世。1829年，20岁的门德尔松指挥演奏了巴赫的《马太受难曲》，对重新认识巴赫和复兴巴赫作品起到了重要的作用。从这一年起，门德尔松曾10多次出访英国，创作了《苏格兰交响曲》《意大利交响曲》等一批优秀的管弦乐作品。1835年至1843年，他出任莱比锡布业公会管弦乐团指挥，并于1843年筹建了莱比锡音乐学院。他的40多首钢琴小品《无词歌》，是19世纪出现的具有特殊意义的新音乐体裁。1846年，他创作了著名的清唱剧《耶利亚》。1847年5月，门德尔松的姐姐芳妮猝死。在这一打击下，门德尔松与11月4日去世，享年38岁。

门德尔松共写有80多首独唱歌曲和50多首合唱曲。最有影响的声乐作品是1845年应英国伯明翰音乐节之邀而创作的清唱剧《耶利亚》。这部大型声乐作品可以和亨德尔的《弥赛亚》与海顿的《创世纪》相提并论。它强烈的戏剧性和生动的音乐形象，激起了英国观众极大的兴趣，其中的咏叹调《如果你全心全意》《够了》与合唱《他瞭望着以色列》等，久演不衰。门德尔松的艺术歌曲《乘着歌声的翅膀》是一首极负盛名、非常动听的独唱曲。娟秀飘逸的歌词出自海涅的诗篇，歌曲的旋律舒缓、轻盈、婉转、优美。特别是钢琴伴奏采用流动的音型，仿佛把人带到了遥远神秘的恒河旁，使全曲的意境更加浪漫怡然。《乘着歌声的翅膀》是音乐会上的名篇，并被改编为多种器乐曲。门德尔松较

为优秀的艺术歌曲还有《致远方的人》《致月夜》《楚莫依卡》《夜歌》等。

赫克托·柏辽兹(Berlioz Hector1803—1869 年),法国杰出的作曲家、指挥家和音乐评论家。柏辽兹生于医生家庭,曾遵父命学习医学。后毅然改学自己酷爱的音乐,考入巴黎音乐学院,受教于勒絮尔。柏辽兹在青年时代便开始创作声乐作品,有独唱曲、清唱剧和弥撒曲,题材十分宽泛。1830 年七月革命爆发后,他积极参加革命活动,曾将《马赛曲》改编为合唱,并创作了康塔塔《萨丹纳帕路斯之死》。1831 年,赴罗马留学。一年后回到巴黎,上演了《幻想交响曲》等一批器乐作品,并创作了歌剧《本维努托·切利尼》、管弦乐声乐曲《追思曲》、戏剧交响曲《罗密欧与朱丽叶》和《葬礼和凯旋交响曲》等。1842 年起,柏辽兹开始了全欧的演出旅行,于 1846 年创作了酝酿已久的大型传奇剧《浮士德的沉沦》。1848 年,他回到法国。柏辽兹在成名后,除了指挥和创作外,还写了大量的音乐评论文章,并撰写了回忆录。晚年的柏辽兹因先后失去妻子和独子,思想逐渐消沉。但仍创作了许多声乐作品,其中有清唱剧《基督的童年》(1854 年)、歌剧《特洛伊人》(1858 年)及一些合唱曲。他最后一部作品是歌剧《贝特丽丝和培尼迪克》(1862 年)。1869 年 3 月,病逝于巴黎。

柏辽兹是法国浪漫主义音乐的主要代表人物,也是一位有创新精神的作曲家。他的《浮士德的沉沦》和《罗密欧与朱丽叶》,是包括声乐和器乐、具有戏剧情节的大型音乐作品。前者取材于歌德的诗剧《浮士德》,共有 4 个部分,20 场,既可作为音乐会作品,也能作为歌剧演出,或称“音乐会上演出的歌剧”;后者是柏辽兹献给曾帮助过他的著名小提琴家帕格尼尼的,这部作品被称为是“根据莎士比亚的悲剧创作的,由合唱、独唱以及附有合唱序曲的戏剧交响曲”,共分 4 个部分,其中不乏优美动

人的咏叹调。柏辽兹的合唱作品《安魂曲》(1837年)和《我们赞美你,上帝》(1855年),使用了200多名合唱队员、600多名童声合唱和150多人的乐队,规模宏大,气势雄伟,体现了柏辽兹的宏伟声乐风格。清唱剧《基督的童年》则与上述两部合唱不同,歌唱演员和乐队的数量都不多,具有抒情的特点,音乐精致优雅,特别是第二部分《逃往埃及》中的合唱,十分优美,给人留下深刻的印象。

弗雷德里克·弗朗索瓦·肖邦(Chopin Frederic Francois1810—1849年),波兰杰出的作曲家、钢琴家。肖邦自幼学习钢琴,8岁便开始登台演奏,14岁向德国音乐家埃尔斯纳学习音乐理论,16岁考入华沙音乐学院。1830年,肖邦离开波兰前往国外学习。此后,再没有回过祖国。肖邦虽身在异乡,却怀有强烈的民族精神和爱国热忱,始终关心祖国的命运,并在他的钢琴作品中有着明显的体现。1831年,肖邦在巴黎定居,直至去世。这一期间,是他创作上的高峰期,他的绝大多数作品都是在巴黎创作的。肖邦与法国著名的女作家莫泊桑有着很深厚的感情,两人一起生活了8年。1849年10月17日,肖邦因患严重的结核病在巴黎逝世。根据他的遗嘱,肖邦的心脏被送回波兰。

肖邦是最杰出、最有独创性的浪漫主义作曲家,他的作品绝大多数是钢琴曲,因此获得了“钢琴诗人”的雅称。然而肖邦对声乐作品并非绝不涉足,他写过19首极富民族特色的独唱歌曲,但生前从未发表过,实际上这些作品是他用来抒发内心情感的。《少女的愿望》作于1829年,歌词作者是诗人维特维茨基。这是一首爱情歌曲,“假如我是天上的太阳,我将只为你放射光芒”,“假如我是林中的小鸟,我一定不在任何异国歌唱”,音乐带有明显的波兰民间玛祖卡舞的音型和节奏。《战士》作于1830年肖邦告别祖国的前夕。在临行前,他读到了维特维茨基的诗

作《战士》,使他感同身受。“时间已到,战马嘶鸣,马蹄忙不停,再见,母亲、父亲、姐妹,我告别远行”,音乐雄壮有力,热忱活跃,并伴有军号声,生动形象地描绘出战士奔赴战场,浴血奋战的场景,歌颂了绝不在敌人面前屈服的民族精神。《落叶》作于1836年。此时,俄国沙皇的军队占领了波兰,许多爱国者逃亡国外。肖邦根据一位名叫波尔的波兰士兵的诗歌《落叶》,创作了这首表达流亡情思的歌曲。“自由生长的树梢,如今落叶飘零”,“波兰啊波兰,经历了一场灾难”,“波兰我的祖国,同胞们的母亲,你那英勇的儿女已经壮烈牺牲。如果他们健在,一人一把泥土,也能用自己的双手让波兰重展宏图”。这首歌曲较长,共分4段,分别表现了落叶飘零,小鸟哀鸣,爱国者挽救危亡,起义失败,被迫流亡等场面和感情,最后音乐进入悲壮的进行曲式,表现了绝不屈服和重建国家的决心。《哀歌》是肖邦晚年的作品,曲调低沉哀伤,反映了肖邦思念祖国的抑郁心情。

另一位浪漫主义音乐的杰出代表人物、匈牙利作曲家、指挥家和钢琴家弗兰茨·李斯特(Liszt Ferencz1811—1886年),也写过50多首声乐作品,如歌曲《罗列莱》(1841年)、《啊,我在梦中》(1842年)、《你像一朵花》(1843年),清唱剧《圣伊丽莎白逸事》(1862年)和《耶稣基督》(1866年)。李斯特的歌曲大多用钢琴伴奏,旋律优美迷人,极具意境,钢琴部分富有诗情画意。

第四节　勃拉姆斯及其声乐作品

19世纪下半叶,对声乐艺术最有贡献的应当首推勃拉姆斯。在浪漫主义风靡全欧时,勃拉姆斯是最后一位坚持以古典风格创作为主的重要作曲家,同时,也是继舒伯特、舒曼后对德国声乐艺术有巨大影响的作曲家。勃拉姆斯在欧洲音乐史上占

有十分重要的地位，和巴赫、贝多芬一道，被称为“三 B”（他们名字的第一个字母都是 B）。

约翰·勃拉姆斯（Brahms Johannes1833—1897 年），德国杰出的作曲家。1833 年 5 月 7 日生于汉堡。父亲是职业演奏家，也是勃拉姆斯的音乐启蒙老师。勃拉姆斯 7 岁学习钢琴。10 岁跟马克森学习作曲。13 岁时，为减轻家庭负担，去剧院和酒店演奏钢琴，并开始写作了一批根据德国民间舞曲和利德改编的娱乐性音乐小品。1848 年，15 岁的勃拉姆斯正式开始了职业音乐家的生活。

1850 年，勃拉姆斯在汉堡结识了因革命失败流亡到此的匈牙利音乐家雷门尼，并于 1853 年和雷门尼一起进行了演出旅行。此间，勃拉姆斯又结识了另一位匈牙利音乐家约阿希姆，在他的引见下，勃拉姆斯先后拜会了李斯特和舒曼夫妇。虽然李斯特对年轻的勃拉姆斯赞赏有加，但性格乖张的勃拉姆斯却对蜚声欧洲的钢琴家很不礼貌，两人由此形成芥蒂。所幸的是，勃拉姆斯的才华得到了舒曼的赏识和褒扬，在大师的热情举荐下，勃拉姆斯始得闻名各国。此后，勃拉姆斯与舒曼一家结成了莫逆之交。舒曼去世后，勃拉姆斯和舒曼夫人克拉拉保持了 40 多年的友情，直至克拉拉去世。

5、60 年代，勃拉姆斯的声乐作品创作进入了高产期。他创作了独唱歌曲《永恒之爱》（1855 年）、《铁匠》（1858 年）、《摇篮曲》（1868 年），合唱曲《圣母颂》（1858 年）、《德意志安魂曲》（1857—1868 年）、《狂想曲》（1869 年）、《命运之歌》（1868—1871 年），声乐套曲《情歌》（1869 年）和清唱剧《里纳尔多》（1869 年）等大量作品。此间，勃拉姆斯还作有许多管弦乐作品和协奏曲。1871 年，德国实现了统一，勃拉姆斯立即创作了声乐曲《凯旋之歌》表示庆贺。在这以后，他的音乐创作活动以交响曲为主，但

仍有不少杰出的声乐作品问世，如独唱歌曲《雨水歌》(1873年)、《马车夫之歌》(1874年)、《我的爱情多青春》(1874年)、《吉普赛之歌》(1877年)、《徒劳小夜曲》(1878年)与合唱曲《悲歌》(1881年)等。勃拉姆斯在晚年的音乐作品主要有室内乐和钢琴小品。在声乐方面，勃拉姆斯创作了最重要的宗教歌曲《四首严肃的歌》，并以极大的热情编纂了7集《德意志民歌集》。

勃拉姆斯因其辉煌的音乐成就，赢得了一系列荣誉。他先后荣膺柏林艺术学院院士、汉堡"荣誉市民"，获得了英国剑桥大学和德国布雷斯劳大学的博士学衔，并被奥地利国王授予了"利奥波德"勋位。

1896年夏，克拉拉去世，这使勃拉姆斯痛失了惟一的朋友和一生中的精神支柱。在克拉拉的墓前，极度悲伤的勃拉姆斯为她哭诵了《四首严肃的歌》，并预言自己将很快到另一个世界。在克拉拉去世的沉重打击下，心情忧郁的勃拉姆斯得了癌症。在勉强支撑了10个月后，1897年4月3日，勃拉姆斯在维也纳溘然去世。勃拉姆斯死后倍具哀荣，他被安葬在贝多芬和舒伯特的墓旁。

与其他杰出作曲家不同的是，勃拉姆斯是一位极具个性的人物。他行为古怪，说话刻薄，以在公众场合调侃讽刺他人为乐趣。只是因为他在音乐上的成就，人们才原谅了他的毛病，并把这些解释为是艺术家的特点。勃拉姆斯一生较为富有，但生活上十分懒散邋遢，不修边幅，不讲究仪表着装，甚至愿意拿自己的形象自虐解嘲。勃拉姆斯终身独自一人，尽管也曾爱慕过一些女子，但表现得非常笨拙，最终都是别人弃他而去。唯有克拉拉是他一生中的最爱。他们虽未能结为终身伴侣，但几十年来一直相互支持，相互关心，互为对方的精神支柱，是荣辱以共、心灵相通的精神伴侣。

勃拉姆斯在音乐创作活动在中，从未停止过歌曲的创作。他共写有 380 首各类声乐作品，其中有 300 多首是独唱和钢琴伴奏的抒情曲，其余多为合唱曲和重唱曲。

勃拉姆斯声乐作品具有以下的特点：一、勃拉姆斯直接继承了舒伯特、舒曼的艺术歌曲的传统，在歌曲这一短小的音乐形式里，表现出极完美的技巧和极丰厚的情感，歌唱部分和钢琴部分结合得十分完美。他曾声称民歌是他的理想，并为之奋斗了一生。他也确实使声乐作品成为他所有的音乐体裁中最瞩目、最具光彩的部分。二、勃拉姆斯热爱民族文化，称自己是一个"真正的德国人"。他的作品和德奥的社会生活和民间艺术有着密不可分的联系。他从青年时代起直至晚年，始终致力于收集、整理、改编德奥、斯拉夫的民歌，这多少和他极富民族特色的个人气质与天性有关。特别是他最后完成的《德意志民歌集》，对民间音乐的研究和发展具有积极而重要的意义。三、勃拉姆斯是公认的最后一位古典主义作曲家，他把自己看作是伟大传统的捍卫者。不论是早期作品，还是晚期作品，这种风格是一以贯之的。他声乐作品中的新事物和新情感，是通过古典主义风格表现出来的。他所钟爱的主题是爱情、大自然和死亡，风格质朴、严峻、克制、庄重，富有深刻的哲理性。但勃拉姆斯并不执拗地排斥浪漫主义，事实上，在他相当一部分声乐作品中，包涵了浪漫主义的种种因素。四、勃拉姆斯的歌曲着重抒发个人的情感，以描绘纤细、敏感、复杂、内省的情绪见长，具有室内乐的鲜明特征。他偏爱于分节歌的形式，音乐富于节奏变化。

《德意志安魂曲》，占用了勃拉姆斯长达 11 年的创作时间，是他最有价值的声乐作品。和传统的悼念死者的安魂曲不同，勃拉姆斯的这部安魂曲是唱给生者的，全曲充满了抚慰的情绪。

这部大型声乐作品包含了声乐和器乐两大部分，又以合唱

和乐队为主。《德意志安魂曲》共分七个乐章。第一章的歌词点名了全曲的主题:“哀悼死者的人有幸得到幸福,因为他们将受到安抚。在泪水中播种的人,将在欢乐中收割。”在这一章中,勃拉姆斯主要通过乐队的运用,赋予全曲以统一的基调。第二章表现了送葬时的场面。第三章出现了男中音和女高音,描绘了人在大自然目前的徒劳与虚弱,赞美了上帝的仁慈和人们对上帝的信念与希望。第四、五章有着抒情的唱段,音乐柔和、安宁、和谐。第六章是具有戏剧性的一章,由男中音独唱《看哪,我告诉你一件神秘的事》,引进合唱,形成高潮,在此勃拉姆斯表现出把平衡对比的古典音乐因素和富于表情的浪漫主义因素结合在一起的高超才能。第七章的音乐返回到第一章,再次阐述了全曲的主题。

勃拉姆斯曾写过两首《摇篮曲》,即作品第 49 号中的第 4 首和作品第 91 号中的第 2 首,通常所指的是广为流传的前一首《摇篮曲》。1868 年,勃拉姆斯得知以前所爱慕的女友、现在的法柏夫人刚生了第二个孩子,便根据一部儿童歌谣集的一首童谣,用法柏夫人喜欢的维也纳圆舞曲的风格,谱写了这首《摇篮曲》:“安睡吧,小宝贝,丁香红玫瑰在轻轻爬上床,陪你入梦乡,愿上帝保佑你,一直睡到天明。”这支《摇篮曲》的音乐温柔恬静,特别是钢琴部分用左手弹主旋律,右手弹伴奏,并采用了切分音,生动地表现出母亲摇篮时的动态和慈祥的情感。

《徒劳小夜曲》(作品第 84 号第五首)是勃拉姆斯四首小夜曲中最优秀的一首。歌词取自德国民歌:一位小伙子在傍晚来到姑娘门前,请求约会,但姑娘按照母亲的意见,把他拒之门外,无论小伙子怎样恳求也是徒劳的。这是一首由男女声对唱的分节歌,节拍为 3/4 拍,歌曲开始用模进的手法,体现了民歌风格和舞蹈色彩。在小伙子唱的“外面深夜多寒冷”一段,分节歌的

形式有所不同，旋律转为哀诉般的小调，使小伙子和姑娘的对话情绪起了变化，增加了歌曲的色彩和动感。整个作品富有生气和幽默感。

《要是我知道回头路该有多好》是具有典型的勃拉姆斯风格的歌曲。歌词选自格罗特的诗歌：

要是我知道回头路该有多好，
那通向童年的路很美妙。
为什么我老要寻求幸福
离开母亲的怀抱？

哦，我多想去安卧，
奋斗也不能唤醒我，
闭上困乏的双眼，
温柔的爱情把我庇护。

不再追求，不再寻找，
只要梦境柔绵，
没有看见时间的流逝，
我又回到了童年。

要是我知道回头路该有多好，
那通向童年的路很美妙，
我寻找幸福都是徒劳，
我的周围，是一片荒芜悲怆。

勃拉姆斯为这首歌词谱写的音乐舒缓、温柔、内向、动人，很好地表现出中年人怀旧而又无奈的情结，带有鲜明的浪漫主义风格。特别是歌唱部分的简洁质朴和钢琴部分的丰满厚实，形

成了强烈的对比，既有“我”发自内心的语言特色，又表现了波澜起伏的不平心境，感情的表露深刻而又克制，反映了勃拉姆斯基本的创作风格。

第五节　19世纪下半叶的著名作曲家和他们的声乐作品

19世纪下半叶的欧洲歌坛，除了勃拉姆斯在声乐作品的创作中一柱擎天外，还有一些著名的作曲家在声乐艺术上做出了很大的贡献。他们有的是轻音乐、圆舞曲专家，有的是歌曲圣手，有的是交响曲大师，有的是歌剧权威，还有的虽然不是音乐界的知名人士，但创作的歌曲却流芳百世。

一、约翰·施特劳斯及其声乐圆舞曲

约翰·施特劳斯(Strauss Johann1825—1899年)，奥地利作曲家、指挥家，被称为“圆舞曲之王”。19世纪下半叶，轻音乐在奥地利兴起，圆舞曲居于主导地位，主要代表人物是施特劳斯一家。老约翰·施特劳斯(1804—1849年)是维也纳圆舞曲的先驱之一，曾写有150多首圆舞曲，被尊为“圆舞曲之父”。小约翰·施特劳斯青出于蓝而胜于蓝，把圆舞曲推向了顶峰，一生共写有500多首舞曲，其中圆舞曲和波尔卡占绝大多数。此外，他还创作了16部轻歌剧，其中最著名的《蝙蝠》(1874年)和《吉普赛男爵》(1885年)，是维也纳轻歌剧的代表剧目。施特劳斯成名后，应邀访过德、波、俄、法、英、意等国。1872年，他出访美国，波士顿专为他的演出兴建了一所可以容纳10万人的音乐堂，组织了2万人的合唱团和2000人的乐队，特制的大鼓直径有6米，无数的钢轨悬挂在台上，供作打击乐器，施特劳斯任总指挥，副指

挥就有 100 名。美国之行,使施特劳斯的声誉登峰造极。1899 年 6 月 3 日,74 岁的施特劳斯患肺炎在维也纳逝世,10 万市民参加了盛大的葬礼。

约翰·施特劳斯的一些圆舞曲是带有声乐部分的,有的最初则是作为声乐曲创作的。这些作品与施特劳斯大多数圆舞曲一样,具有这样的总体风格:反映了奥地利人民热爱生活的乐观态度和维也纳城市的音乐倾向,以自然景物和日常生活为题材,旋律华丽优美,节奏极具动感,配器简明,音响丰满。由于大大增强了音乐表现力,这些圆舞曲已不再局限于为舞蹈伴奏,而成为深受世界人民喜爱、久演不衰的音乐会独立曲目。

《蓝色的多瑙河》(作品第 314 号)是施特劳斯最著名的一首圆舞曲,被誉为奥地利的"第二国歌"。它作于 1867 年,是一首男声合唱曲。原名《美丽的蓝色的多瑙河旁的圆舞曲》,由诗人格尔纳特作词。《蓝色的多瑙河》与其他维也纳圆舞曲一样,由序奏、5 首小圆舞曲和结束部组成,连续演奏。序奏由小提琴徐徐的颤音引出圆号演奏出的全曲主题,把人带到黎明前轻波荡漾的多瑙河旁;接着,乐曲急速转快,引进明快清新的圆舞曲节奏,进入了第一首小圆舞曲,"春天来了,大地在欢笑,蜜蜂嗡嗡叫,风吹动树梢",这段明朗舒展的旋律是全曲的灵魂,由富于对比性的两种素材形成了彼此呼应的效果,表现了奥地利人民对秀丽的母亲河的由衷赞美;第二首小圆舞曲也由主题和副题构成,"双唇好像玫瑰,正向着我们微笑,美丽的春天女郎,披上彩色的外套真漂亮",这段主题曲调明快活泼,接着转入副题,"那露水是她的眼泪,小鸟歌唱在树梢",色彩起了变化,曲调柔和委婉;第三首小圆舞曲的跳跃性较强,"白云像面网,在头上飘扬,遍地鲜艳的花朵,在她脚下开放",音乐典雅优美,富于舞蹈性;第四首小圆舞曲,"每到晚上,到处射出光芒,使人欢畅","春天

来了,多美好”,具有幸福甜美的意境和旋转性的舞蹈节奏;第五首小圆舞曲的主题部分带有鲜明的附点音符特色,“那小鸟在树林里高声唱,蜜蜂在花丛里嗡嗡叫”,悠扬动听,副题强调了断音,增强了欢快的气氛;结束部再现了前面出现的几个旋律,在热烈的气氛中,把全曲推向高潮。《蓝色的多瑙河》有合唱与花腔女高音的独唱两种,特别是后者,由于歌唱家加入了花腔的艺术处理,使这首作品更具风采和魅力。

《春之声圆舞曲》是施特劳斯最出色的声乐圆舞曲,也是花腔女高音歌唱家最喜爱的一首音乐会歌曲。它作于 1885 年前后,由当时最著名的女高音歌唱家比安琪在维也纳歌剧院首唱,取得了巨大成功。这首歌曲采用了回旋曲式,充满了春天的活力和青春的朝气:“春天来到人间,小鸟都在欢乐歌唱,微风吹遍草原,山谷传来阵阵回响。美丽的春天带来幸福生活和一切希望”。整部作品的音乐清新流畅,轻快活泼,具有很强的旋转性,使人心旷神怡。特别是结束前的华彩部分,淋漓尽致地发挥了花腔女高音的技术特长,使全曲达到了高潮。

《当我们年轻时》是 20 世纪 40 年代美国影片《翠堤春晓》的插曲,这是一部描写施特劳斯的故事片,施特劳斯和他所爱的一位女歌唱家在一起时唱出了这首歌曲。事实上,这首歌曲的音乐是施特劳斯轻歌剧《吉普赛男爵》中的曲调,由汉默斯顿根据影片剧情需要重新填词的。由于歌曲音乐十分抒情甜蜜,因此得以广为流传,是各国人民耳熟能详的优秀作品。

二、格里格及其民族歌曲

爱德华·黑格勒普·格里格(Grieg Edvard Hagerup1843—1907 年),挪威作曲家,19 世纪下半叶挪威民族乐派的奠基人和最主要的代表人物。格里格生于卑尔根市的商人家庭,从小受到了

良好的音乐教育,15 岁进入莱比锡音乐学院学习。1862 年毕业后,到丹麦的哥本哈根从事音乐活动,参与创建了尤皮特音乐社,宣传斯堪的那维亚国家的民族音乐。1864 年,格里格返回祖国,立志创作出属于挪威民族自己的音乐。他在挪威的山村、海湾进行了艰苦的采风活动,并从事创作。1871 年,格里格在克里斯蒂安尼亚(今奥斯陆)创立了音乐协会,并担任协会所属的爱乐乐团的指挥。此后,他一面到欧洲各国演出,一面继续进行音乐创作活动。1880 年,名声大震的格里格出任卑尔根市"和谐"学会合唱团的指挥,并在此定居。1890 年,他被选为法兰西艺术学院的院士。1907 年 9 月 4 日,格里格在卑尔根去世。挪威为他举行了国葬。

格里格具有强烈的爱国主义思想,为创作和介绍挪威民族音乐奋斗了一生。在他的努力下,长期被邻国奴役的挪威人民终于把自己民族的音乐推向了世界,格里格使"挪威的情绪和挪威的生命存在于全世界每一个音乐室中"。格里格继承了欧洲浪漫主义音乐的成果,创作了 200 多首具有民族特色和民间气息的声乐作品。歌词多选自挪威诗人的诗作,题材包括歌颂祖国、赞美大自然、描绘生活风俗和表现爱情等各方面。格里格的音乐反映了挪威壮观俊秀的自然风光的特色风采,粗犷、深邃、宁静、明朗,情真意切,优美感人,具有内在感染力和深远的韵味,极富个性和魅力。由于格里格的许多歌曲是用挪威和丹麦语谱写的,因此,它们的流传遇到了语言上的障碍,不少作品已经失传。

1880 年,格里格为挪威爱国诗人文耶的 10 几首诗歌谱曲,并汇集成《文耶歌曲集》,这部声乐作品集是格里格歌曲创作中的精品。《在返回故乡的途中》是其中最杰出的一首。歌曲表达了对祖国的热爱和对故乡的眷恋:

我如今重新见到祖国的群山，
这群山在我童年常相见。
祖国的原野对我多么亲切，
闪耀着金光展现在眼前。
当我举目瞭望，我感慨万千，
仿佛又回到了我的童年。
我不禁扑倒在祖国的大地上，
满心感受到母亲怀中的温暖。

在这神圣的空间，幸福无比，
生活在这里为追求真理。
我仿佛坠入了美妙的梦境，
像我在童年睡在美梦里。
我深切地感受到应长留此地，
到达了目的地，得以安息。
我最高的理想莫过于此，
我要生活并死在祖国大地。

格里格一生经常到国外演出，但不论在那里都无法消减思乡的情结，因此，他对文耶的这首诗十分喜爱，并借此抒发了他的爱国情怀。歌曲的旋律非常朴实舒展，但感情十分浓烈，富于挪威民歌的风格。在《文耶歌曲集》中，较有影响的还有《老母亲》《诗人的命运》《目标》等。

在格里格的声乐作品中，还有许多优秀之作，如根据易卜生的歌词创作的《天鹅》，订婚时献给他妻子的《我爱你》，描绘真挚爱情的《茅屋》，歌颂挪威风光的《第一朵樱草花》《在优美的夏季黄昏时分》《秋天的情景》等。

格里格最著名的歌曲是《索尔维格之歌》。1875 年，格里格

完成了为易卜生的诗剧《培尔·金特》的谱曲。《索尔维格之歌》是23首音乐里最精彩的一首,描绘了忠贞的索尔维格等待抛弃她的丈夫培尔·金特回家的心情:

冬天早过去,
春天不再回来,
夏天也将消失,
一年一年地等待。
但我始终深信,
你一定能回来,
我曾经答应你,
我要忠诚等待你,
等待着你回来。

任你在哪里,
愿上帝保佑你,
当你在祈祷,
愿上帝祝福你。
我要永远忠诚地等你回来,
你若已升天堂,
就在天上相见。

《索尔维格之歌》采用了分节歌的形式,曲调委婉动人,富有诗意。格里格对这首作品的演唱十分重视,他在一封信中写道:"演唱这一段的女演员一定要竭尽所能把这首歌唱好,因为它刻画出索尔维格的性格","它的技巧并不难,可以轻轻唱出来。整首歌应保持民歌风味"。

三、沃尔夫及其歌曲集

胡戈·沃尔夫(Wolf Hugo1860—1903 年),奥地利作曲家。沃尔夫最主要的成就也是他成名的原因是创作了 500 多首声乐作品,成为当时最杰出的歌曲作曲家。他曾在萨尔茨堡歌剧院担任过短期的合唱指挥,从事过音乐评论工作。沃尔夫的创作高峰期在 1887 至 1897 年。此间,他发表了《青春之歌》(1877—1878 年)、《诗歌集锦》(1877—1897 年)、《默里克诗歌曲集》(1888 年)、《爱兴多尔夫诗歌曲集》(1888 年)、《歌德诗歌曲集》(1889 年)、《西班牙歌曲集》(1890 年)、《意大利歌曲集》2 卷(1892 年、1896 年)等数量惊人的声乐作品。

沃尔夫具有这样的创作特点:第一,他能在很短的时间里,激发出丰富而旺盛的创作欲望,自诩"自舒伯特和舒曼以来,没有能与此相比的";第二,沃尔夫习惯在一段时间里,专为某个诗人的作品谱曲,他具有较高的文学修养,对诗歌的选择十分挑剔;第三,沃尔夫注重歌词和音乐的紧密结合,着力表现歌曲中人物的个性,强调心理的刻画和细节的描绘,使他创作的艺术歌曲带有与众不同的戏剧性;第四,沃尔夫的创作风格深受瓦格纳的影响,很少用民歌旋律,注重细腻优美的自然音风格,钢琴部分具有相对的独立性。

沃尔夫的艺术歌曲可以分为两类。一类接近于民歌,生活气息浓郁,如《漫游》《在我卷发的影子下》,以及《西班牙歌曲集》中的许多歌曲;另一类主要表现人物的内心情感和精神境界,在堪称是他代表作的《人的限度》中,沃尔夫用庄重和谐的音乐语言,诠释了歌德在大自然面前慨叹人的渺小的思想感情,在《普罗米修斯》中,他以戏剧性的手法刻画了巨人的反抗精神。这类作品中的佳作还有《加尼莫德斯》《被遗弃的少女》等。

沃尔夫在1897年后，创作灵感逐渐枯竭，并突发了精神病，导致全身瘫痪，于1903年2月16日去世。

四、马勒及其《大地之歌》

古斯塔夫·马勒(Mahler Gustav1860—1911年)，奥地利作曲家、指挥家，也是最后一位浪漫主义时期的作曲家。马勒出生于捷克的一个犹太人家庭。1876年，进入维也纳音乐学院学习作曲，并在维也纳大学学习历史、哲学和音乐史。1880年起，马勒在德国、奥地利、捷克、匈牙利等国担任指挥。20世纪初，马勒曾两次到美国，担任纽约大都会歌剧院交响乐团指挥，并创立了纽约爱乐协会。1911年初，马勒在纽约指挥音乐会时，心脏病发作。他在回到维也纳后不久，于5月8日去世。

马勒在指挥之余从事音乐创作，他最著名的声乐作品是大型交响声乐套曲《大地之歌》。1907年，马勒辞去维也纳歌剧院指挥一职，移居美国。此时，他对德文译本的中国唐诗选《中国笛子》一书，发生了浓厚的兴趣。中国唐朝诗人的抱负与遭遇，引起了马勒的共鸣。于是，他根据李白、王维、孟浩然等人的7首诗歌，创作了这部他称之为“男高音、女低音(或男中音)和乐队的交响曲”。由于翻译、转译和马勒创作时修改等原因，这些唐诗已经面目全非，风格与原诗相差很远，有的甚至连题目都改变了，作者和原诗的篇名已难以考证。

《大地之歌》共分6个乐章。这部作品，反映了马勒晚年的思想感情和人生态度。总体的风格是表现了感伤哀怨的心情，音乐深沉压抑，具有悲剧色彩。但其中有的部分也有欢快活泼的成分。这多少反映了他尽情享乐和预感死亡的矛盾复杂的心态。

第一乐章《愁世的饮酒歌》，男高音和乐队。歌词的依据是

李白的《悲歌行》，歌词长达30多行："酒盈金樽，在干杯前，让我为你高歌一曲，哀愁之歌，将博得你的会心微笑"，"天空永远蔚蓝，大地永远岿然不动，春天里百花怒放，但是，人们啊，人生几何？即便是世间的寻欢作乐，也难有百年可享"，"来吧，举起斟满美酒的酒杯，一起干杯吧，现在正是时候。生极阴暗，死亦然。"这一乐章的音乐渲染了一种凄凉、惨淡的气氛，表现了对生活消极、悲观的情绪。

第二乐章《寒秋孤影》，女中音和乐队。歌词的作者不详。"蓝色的秋雾弥漫在湖面上，青草叶上覆盖着严霜"，"我已困倦，灯已熄灭，诱我入眠，长眠之地啊，我已来到你这里，赐给我平静吧，我需要安眠"。在这首悲秋之歌里，曲调仍是灰暗、空寂，表现了秋天万物凋零、生命即将走到尽头的情境。

第三乐章《青春》，男低音和少数乐器。歌词作者不详。"朋友们在亭中相聚，穿着华丽的衣裳，饮酒畅叙，赋诗作乐，丝袖拖地，帽带飘垂"，这一乐章的曲调明快、优雅，是整部作品中少有的风格清新的音乐。

第四乐章《美女》，女低音和乐队。歌词依据李白的《采莲曲》。"美丽年轻的姑娘，在垂柳的岸边采摘莲花"，"英俊的少年们，在远处的河岸边骑着骏马"，"姑娘中最美丽的一个，以思慕的目光送着少年，她那矜持的举止只是假装，她的明眸中闪耀着光芒，她那热情的一瞥，含着无限的渴望，流露出内心的悸颤"。音乐具有戏剧性，既描绘了河畔的景色，又表现了少年的倜傥，更细腻缠绵地刻画了少女的内心情感。马勒的音乐形象一幅油画，展现了欧洲式的美女和少年情感生活的画面。

第五乐章《春天的醉汉》，男高音和乐队。歌词依据李白的《春日醉起言志》。"人生不过是南柯一梦，何必自找烦恼劳碌终生？我将终日痛饮，直到长醉不起。"这一乐章比较忠实于李白

的原作，音乐跳跃、狂放，有如醉汉的步履。

第六乐章《永别》，女低音和乐队。歌词依据孟浩然的《宿业师山房待丁大不至》和王维的《送别》。“夕阳下在小山的背后，夜幕降临在山谷中”，“我站在寒风吹袭的松树下，静静地等待着我的朋友，做最后一次告别”。这是整部作品中最长的一个乐章，演唱长达 30 分钟。音乐阴森凄惨，表现出对人世绝望的情绪，在乐曲的后半部分，音乐有如鸣咽哭泣，在减弱中显示人生已走到尽头，永远消失在天边。

马勒的声乐作品还有 40 多首歌曲，其中有声乐套曲《流浪少年之歌》《少年魔角》等。

五、托斯蒂及其艺术歌曲

弗朗西斯科·保罗·托斯蒂（Tosti Francesco Paolo1846—1916 年），意大利作曲家、声乐教育家。他少年时学习了小提琴、钢琴和作曲。1875 年，到伦敦从事声乐教育，聘为皇家音乐学院教授，获得爵士称号。托斯蒂虽然不是重要的作曲家，但他一生中致力于歌曲创作，用意大利语、英语、法语写了大量的艺术歌曲。其中的许多作品深受人们的喜爱，一直流传至今，并成为歌唱家演唱的音乐会保留歌曲和声乐教育中的教学曲目。

《飞吧，小夜曲》是托斯蒂作品中最受欢迎的一首。“飞吧，小夜曲，你悠扬地随风飘扬。我爱人静静休息在床上，请飞到她身旁。”这是一首独具特色的小夜曲，它不同于一般小夜曲中小伙子向姑娘直接倾诉爱情的方式，而是采取了借景抒情、借题发挥的形式，请小夜曲为爱人带去问候和情谊；它的音乐也不同于其他小夜曲常用的缠绵悱恻的曲调，而是流畅明快，具有“飞吧”那样的轻盈飘逸的动感，旋律具有那不勒斯民歌的典型风格，极富意境与诗情。

《理想》是一首情歌，也是演唱和教学中常用的男高音曲目。“你好像空中五色绚烂的彩虹，壮丽地挂在天上。你好像那一道银光，穿过那黑夜茫茫。在空气中，在那芬香的花园里，在我寂寞的屋里，到处都充满你温柔的声音，你美丽的倩影”。歌曲前部的旋律平稳而深情，表现了男主人公对心中理想佳人的思念和过去美好时光的怀念；歌曲的后部在“仿佛像黎明的曙光”一句，达到全曲最高音，表现了他此时此刻的急迫心情。

《玛莱卡莱》（又名《清澈的海》）是托斯蒂另一首出色的歌曲。玛莱卡莱是那不勒斯的一处海滩，因此它具有那不勒斯民歌的风格，热情奔放，流畅动听。“当那月亮升起在玛莱卡莱，小鱼儿也在水中追逐爱情，看那海中的波浪起伏翻腾，它随心所欲变化着颜色。在玛莱卡莱有个楼台，我最亲爱的人就住在那里”。这首短小的歌曲采用了小快板的节奏，中间通过转调，形成了色彩的对比，使它淋漓酣畅地抒发了对爱人和玛莱卡莱海滩的深厚感情。托斯蒂较为著名的歌曲还有《天长地久》《四月》《晨歌》《妈妈》《再见》等。

第七节　合唱艺术

19世纪，合唱艺术进入了一个崭新而活跃的时期。

在论述19世纪合唱艺术之前，有必要对此前合唱音乐的情况作一简括的回顾。

第一，合唱艺术的类别。合唱音乐也称作多声部歌曲，可分为两大类：一类是大型音乐作品其中的一部分，如交响乐中的合唱部分、歌剧中的合唱部分等。就大型音乐作品本身来说，这类合唱一般不在整个结构中占主导地位。也就是说，并不是以合唱为主要表现手段的。当然也有一些例外，如贝多芬的《第九交

响曲》。另一类是以合唱作为作品基本结构的，如大合唱、清唱剧、弥撒曲等。这类合唱本身就是作品的基础体裁，只不过有曲目大小、合唱人数多少和伴奏形式不同的区别。

第二，合唱载体的构成。到 19 世纪初，合唱艺术已形成了三种载体，一是合唱团，规模较大，声部较全，通常承担大型音乐活动或在大型场所的演出；二是唱诗班，人数较少，基本在教堂或其他宗教场所演唱；三是合唱队，多在学校、街头或小型场所演出。在 19 世纪之前，唱诗班和合唱队是合唱歌曲的主要载体。

第三，合唱演出的状况。19 世纪前，合唱的演出多在教堂和歌剧院进行，合唱还不是大多数人能够和乐于参与的艺术形式。早期的合唱是无伴奏的，只是到 18 世纪，才由交响乐队伴奏，这种情况一直持续到 19 世纪。此外，合唱的作曲家较少，除了 18 世纪几位伟大作曲家外，大多数作曲家并没有重视合唱歌曲的创作。其结果是合唱的曲目与其他声乐作品相比，要少得多。

但是，我们可以肯定地说，在 19 世纪之前，合唱艺术已经得到了长足的发展，它在声乐领域的作用和影响与日俱增。否则，我们将难以解释 19 世纪合唱艺术所取得的惊人成果。

19 世纪的合唱艺术，取得了在这之前从未有过的蓬勃发展。这主要归功于以下几方面：

首先，由于资产阶级民主平等思想的巨大影响和席卷全欧的中产阶级革命的强烈冲击，在法国大革命时期，巴黎率先创办了音乐节，随之在法国、英国、德国的一些城市也相继开办了音乐节。音乐节上的主要节目是合唱歌曲。许多城市争相举办音乐节的直接原因是，音乐节这一形式能够最大程度地吸引广大市民参加，也就能够最大程度地培养和激发民众的感情，争取在

政治上的支持。音乐节不仅成为欧洲大革命的副产品,而且越办规模越大,加上平民百姓为欢庆革命胜利经常举办的各类音乐文化活动,使合唱艺术迅速赢得了广大人民的喜爱。合唱艺术显示出越来越重要的地位,发挥了越来越巨大的作用。

其次,音乐节的领导者、组织者往往是著名的作曲家。门德尔松、舒曼、勃拉姆斯、李斯特、柏辽兹、斯美塔那等,都在音乐节上亲自指挥过合唱。最重要的是,由于音乐节的规模庞大,人数众多,演出频繁,以往的合唱歌曲已远远不能满足需要,这就迫使作曲家们必须创作出符合时代要求、迎合民众口味的新合唱作品。于是,几乎这一时代所有重要的作曲家都竞相进入合唱领域。舒伯特、柏辽兹、门德尔松、舒曼、李斯特、威尔第、古诺、布鲁克纳、弗兰克、勃拉姆斯、德沃夏克等,都创作过合唱歌曲。

再次,随着资本主义的发展,劳动阶层比过去有了相对多的时间,可以自由地去参加他们所喜欢的音乐活动。而合唱艺术与其他音乐形式相比,技术上的要求相对低得多,更适合音乐爱好者参加。人们可以不必投入过多的精力和资金,就可以从中得到欢娱和满足。因此,合唱艺术的主力军是人数众多的中产阶级和劳动阶层。合唱艺术由于有了他们而充满了活力与朝气。同样,市民大众也通过合唱,丰富了业余生活,感受到了欢快,寻找到了乐趣,并为自己所属的合唱团取得的成绩欢欣和自豪。在 19 世纪的欧洲,合唱团如雨后春笋般四处建立。这些合唱团对声乐艺术的发展起到了重要的促进作用,做出了绝不能忽视的贡献。

最后,教育的发展和技术的进步也是合唱艺术崛起的一个推动力。19 世纪的欧洲,音乐教育已十分普及,而歌唱方法的教授是基础音乐教育中最主要的内容,在经过一段不太长的时间的训练,一般都可以成为合格的业余歌唱者。音乐出版业的

廉价营销，也为合唱爱好者提供了足够多的普及版本的歌谱。

19世纪的合唱歌曲主要有三大部分：大合唱、弥撒曲和安魂曲等教堂合唱以及清唱剧。

以主调音乐为特点的大合唱，大约兴起于18世纪末浪漫主义音乐形成的初期。它的篇幅较短一些，音乐多接受民歌的影响，内容有宣扬爱国主义情绪的，有表现自然景色的，有抒发不同感情的，有叙事性的。这类合唱歌曲的演唱，大多在音乐厅或家中的客厅。大合唱中最优秀的作品有勃拉姆斯的《狂想曲》《命运之歌》《命运三女神之歌》，门德尔松的《沃尔珀吉斯之夜》，舒曼的《天堂与仙女》等。

特别应当提到的是舒伯特的《冈多拉船夫》。《冈多拉船夫》是一首四声部的男声合唱曲，钢琴伴奏。这是舒伯特最有特色、最有感染力的一首合唱曲。它根据梅罗弗的同名诗创作。“冈多拉”是威尼斯一种具有当地独特风格的旅游船。

月亮和星星起舞，
跳起那轻快的欢乐之舞，
谁愿意让人间烦恼
永远在身上依附？

在月光下，
你可以划着我的船儿荡漾，
抛却一切镣铐，
安卧在大海的胸膛。

从圣马可教堂的塔楼上，
传来午夜的钟声响亮，
人们都已经安静地入睡，

只有船夫还没有回航。

歌曲表现了冈多拉船夫在夜间仍驾驶着小船，荡漾在河面上的乐观情绪。音乐是全创作的，也就是说，每一段歌词有着不同的旋律，表达了各自的情绪。舒伯特通过不同声部的节奏变化、划船时的律动音乐、钟声的音响等手段，特别是全曲采用3/4行板的节拍，钢琴部分表现了波浪的轻轻击拍，使这首合唱曲充满了鲜明的色彩，产生了强烈的效果。

以弥撒曲和安魂曲为主的教堂合唱音乐，到19世纪可以分为两类。

一类是纯粹的教堂合唱。它的思想主题和音乐基调都体现了宗教色彩，是为教堂仪典服务的，但在音乐创作上也不可避免地受到了浪漫主义风格的影响。较优秀的作品有李斯特的《节庆弥撒曲》《主啊，你忘记我要到几时?》《苦路》，古诺的《圣塞西利亚弥撒曲》，舒伯特的《A调弥撒曲》《E调弥撒曲》，罗西尼的《圣母悼歌》，威尔第的《安魂曲》，布鲁纳克的《D小调弥撒曲》《F小调弥撒曲》《耶西的杖》等。

另一类是以教堂合唱的形式创作、但具有非宗教特色的合唱曲。这类合唱曲借用了宗教的歌词，而实际上表现了爱国的、民主的、世俗的思想，具有典型的浪漫主义的音乐风格，十分注重音乐的戏剧性、合唱时的炽热激情和宏大华丽的演唱场面。因此，这类合唱事实上属于世俗歌曲。它的演唱也不可能在教堂中，而是在音乐会或集会上。柏辽兹是这类合唱作品最成功和出色的作曲家，《安魂弥撒》则是最优秀的一部作品。

《安魂弥撒》也称《死者大弥撒》，于1837年为在阿尔及利亚阵亡的将军们的葬礼而作。这部大型的合唱作品的首演，曾以其动用了四支管弦乐队的庞大阵容而名噪一时。《安魂弥撒》的音乐宏伟辉煌，惊心动魄。在著名的《最威严的王》一章，塑造了

救世者和威严之王对比性的音乐形象,表现出柏辽兹丰富的乐汇,全曲富于强烈的戏剧性和感人的震慑力。

19世纪合唱歌曲的另一种形式清唱剧。与上述的情况相似,它的题材已不再是单一的宗教故事,音乐具有明显的浪漫主义风格,实际上也应属于群众性的合唱曲。这类合唱作品中的杰作有勃拉姆斯的《德意志安魂曲》,李斯特的《圣伊丽莎白逸事》《耶稣基督》,施波尔(1784—1859年)的《最后的审判》,古诺的《救赎》,门德尔松的《巴力》《圣保罗》,弗朗克(1822—1890年)的《八福》,柏辽兹的《基督的童年》等。最优秀的合唱曲是门德尔松清唱剧《伊利亚》中的《他瞭望着以色列》,全曲只有两句歌词:"他瞭望着以色列,也不打盹,也不睡觉。我虽行在患难中,你必将我救活。"用简短的歌词创作出丰富复杂的曲调,是当时合唱歌曲的时尚特点。这在很大程度上强化了歌词的意义,给听众造成了深刻的印象。这首四声部合唱旋律流畅,意境深邃,典型地表现出门德尔松的合唱歌曲创作技巧,在演出时曾引起强烈的轰动,为作曲家带来了巨大的声誉。

第八节　群众歌曲

19世纪上半叶,在法国大革命的影响下,欧洲各国相继爆发了资产阶级革命。在19世纪初的复辟时期和30—40年代的革命高潮时期,大量的群众歌曲应运而生。

这一时期的群众歌曲,一般都借用原有的民间歌曲,再配以新词,作者大都不是著名或专业的作曲家。

在维也纳会议后,法国大革命失败,欧洲进入了复辟王朝的黑暗统治时期。这一阶段的群众歌曲,主要反映了人民的反抗精神和对敌人的揭露与嘲讽。最著名的歌曲作家是法国的贝瑞

朗(1780—1857年),他的歌曲具有深刻犀利的思想性和质朴流畅的风格,并因此多次遭当局的逮捕。由贝瑞朗填词的歌曲中,有许多在当时广为流传。其中有讽刺贵族复辟的《贵族狗告状》,有揭露和抨击波旁王朝的《非常渺小的人》,有预言王室覆灭的《小红人》,有讽刺教会和神甫的《尊贵的神甫们》,有回忆大革命时代的《老班长》,还有呼吁欧洲各国人民起来反抗王室贵族"神圣同盟"的《各国人民的"神圣同盟"》等。

30至40年代,欧洲先后发生了"七月革命"和"二月革命"。群众歌曲的主题大多表现了强烈的民主自由意识和爱国主义精神。其中影响最大的作品,后来成为一些国家的国歌。

在法国,最有代表性的群众歌曲有达拉维作词的欢庆推翻波旁王朝的《巴黎之歌》(又名《巴黎进行曲》),有布朗克作词的歌颂革命胜利的《三色旗》和阿莱作词的《共和国万岁》,还有抨击揭露七月王朝的《1933年的卡玛尼奥拉》《巴黎的蠢汉》《肥、胖、蠢》等,以及诅咒法国国王路易·菲利普的《去,让人把你绞死吧》等。

在德国,1848年革命前有歌颂大学生起义的《我们不是奴隶,共和国万岁》(又名《法兰克福有六个大学生》),有描写市长行刺普鲁士国王的《切希市长之歌》,有表现反抗暴政的《卡尔国王必须滚开》等。1848年革命中和革命后,有直接反映革命斗争的《我们爱自由,不要国王》《柏林民主分子进行曲》《弟兄们,让我们去战斗,战斗》,有反抗"神圣同盟",体现不妥协精神的《警报》《普鲁士王子,我们要向你扔石头》,有歌颂英雄、悼念战友的《自由旗手》《黑克尔之歌》《要报仇》等。流传最广、影响最大的是采用《马赛曲》的曲调填词的《起床号》,词作者是写有大量革命诗篇的诗人弗莱利格拉特。

在奥地利,30至40年代间歌颂奥地利民族英雄的歌曲《安

德烈·霍菲尔》,不仅在奥地利广为流传,而且在以后的年代又流传到德国、俄国和中国。在中国的第一次国内革命战争期间,它成为《少年先锋队歌》。1848年,三月革命爆发后仅几个星期,奥地利就出现了近百首群众歌曲。最著名的《大学》的歌词被谱成9种曲调。

这一时期,匈牙利最流行的爱国歌曲是《拉科齐进行曲》,深受意大利人民欢迎的歌曲有《马梅利之歌》《啊,热情的青年》《志愿军告别歌》等。

在欧洲资产阶级革命风暴中诞生,后来成为国歌的有:曾被禁唱的由维比茨基作词的《波兰不会忘》,后来成为波兰国歌;由捷克人狄尔和斯洛伐克人马杜什卡作词、什科鲁普作曲的爱国歌曲《我的家乡在那里》,后来成为捷克斯洛伐克国歌;由坎蓬豪作曲的《布拉班人之歌》,后来经罗日耶重新填词,成为比利时国歌;由索洛莫斯作词、曼察罗斯作曲的《自由颂》,后来成为希腊国歌。

第十章　19世纪上半叶的歌剧

随着意大利正歌剧的衰亡，19世纪欧洲的歌剧开始进入大歌剧和喜歌剧的时代。在这一历史性的转变过程中，浪漫主义音乐起到了十分重要的推动作用。

正如浪漫主义音乐首先从德国兴起一样，德国同样是浪漫主义歌剧的发源地。这首先因为德国是浪漫主义最盛行的国家，拥有一批重要的浪漫主义文学作家。19世纪的一大特点是文学与音乐的紧密结合，浪漫主义的影响最易于渗入到音乐领域。歌剧作为音乐领域里与文学结合最紧密的体裁，又成为浪漫主义文学的最快反映者和最大受益者。另一个重要的原因是，与歌剧发达国家相比，德国还是一块歌剧的处女地。在这块处女地上开荒耕耘，阻力较小，实验较易，新品种的成活率较高。在19世纪上半叶，德国浪漫主义歌剧的主要代表人物是韦伯。

法国是19世纪上半叶的欧洲歌剧之都，大歌剧和喜歌剧并驾齐驱，处于同等重要的地位。大歌剧原是专指由吕利和拉莫开创、经格鲁克改革发展了的法国式歌剧。到19世纪中叶，这一概念的外延已得到拓展，除了指法国本土作曲家创作的大歌剧外，也包括与此风格相同的其他国家的大歌剧。喜歌剧与大歌剧的主要区别在于喜歌剧的题材较新，篇幅较小，以道白代替

宣叙调。无论是大歌剧还是喜歌剧,都具有浪漫主义的基本风格。这一时期法国歌剧的代表人物有梅耶贝尔等。

19世纪上半叶的意大利,虽然也受到了浪漫主义运动的影响和冲击,但由于长期的文化积淀和历史传统,正歌剧余威尤存。然而大歌剧和喜歌剧的发展势头迅猛,不仅逐渐取正歌剧而代之,并且使意大利从18世纪末的歌剧低谷中重新攀向高峰,起到了拯救和复兴意大利歌剧的历史性作用。罗西尼、唐尼采蒂、贝利尼是复兴意大利歌剧的英雄式人物。

我们可以认为,19世纪的欧洲歌剧是浪漫主义一统天下的时代。

19世纪前的欧洲音乐史上,可称得上是伟大的音乐国家的只有意大利、法国和德国。自19世纪上半叶起,欧洲其他国家的民族主义倾向崛起,成绩最辉煌、贡献最大的是由格林卡创立的俄罗斯乐派。格林卡的歌剧不仅填补了俄罗斯民族风格歌剧的历史空白,而且在19世纪的歌剧史上占据了十分重要的地位,对欧洲尤其是法国歌剧产生了很大的影响。

第一节　韦伯和德国浪漫主义歌剧

韦伯在音乐史上的地位是十分重要的,他是19世纪浪漫主义音乐的创建人之一。舒伯特和舒曼是艺术歌曲的王者,而韦伯最主要的成就在歌剧领域。韦伯是德国浪漫主义歌剧的先驱,虽然最终由瓦格纳成为浪漫主义歌剧的集大成者,但韦伯对瓦格纳的影响是极其重要和显著的。在很大程度上说,没有韦伯,就没有瓦格纳。

卡尔·马里亚·恩斯特·冯·韦伯(Weder Carl Mrnst Ernst Von1786—1826年),德国杰出的作曲家、指挥家、音乐评论家,

浪漫主义音乐的主要代表人物。韦伯于1786年11月18日生于德国的小城爱乌丁,父母都是当地的音乐人。韦伯是莫扎特妻子康施坦莎·韦伯的堂兄。韦伯在12岁时,随海顿的弟弟米海尔·海顿学习理论作曲。1803年在维也纳跟音乐界知名人士福格勒学习作曲和民间音乐。第二年,韦伯成为独立音乐人,先后担任布雷斯劳歌剧院的指挥和布拉格歌剧院的指挥,执棒了莫扎特、贝多芬、斯蓬蒂尼、凯鲁比尼等人的歌剧演出。此间,他还创作了早期的一批音乐作品,其中包括歌剧《西尔瓦纳》(1810年)、大合唱《战争与胜利》(1812年),并从事普及引导群众音乐的评论工作。在韦伯30岁之前,他并没有创作出可以称为杰作的音乐作品。

1817年初,韦伯移居德累斯顿,担任歌剧院院长。不久与歌唱家卡罗琳·勃兰特结婚。从这年起,韦伯的创作进入高峰期,并承担了振兴德国民族歌剧的重任。他一边组织德国民族歌剧的演出,一边着手创作了一部部具有真正意义上的德国歌剧,其中最为出色的是《自由射手》(1821年)、《欧丽安特》(1823年)和最后一部歌剧《奥伯龙》(1826年)。1826年6月5日,在《奥伯龙》首演后不到两个月,韦伯在伦敦病逝。18年后,德累斯顿市将韦伯的遗骸迎回该市,由瓦格纳主持举行了隆重的安葬仪式。

韦伯是浪漫主义音乐的奠基人之一。他的音乐是一种全新的语言,具有典型的浪漫主义的性质,富于幻想性,注重民族民间题材的开发,讲究戏剧性的情节和音乐的色彩变化。正如以后的音乐评论所指出的,“没有一个人像他那样从暴虐、滥用辞藻、单调而又平淡无味的庸俗艺术中得到解放”。韦伯是德国民族歌剧的捍卫者和倡导者,他继承了莫扎特、贝多芬歌剧作品和民间歌唱剧的优良传统,立足于创作具有浪漫主义风格的本国

特色的歌剧。他的歌剧是真正的德国式歌剧，特别是意、法歌剧在德国占据统治地位的情况下，他的奋斗精神和创作实践具有极其重要的历史意义。韦伯音乐创作的最高成就是歌剧。他对德国歌剧进行了一系列有积极意义的改革，加强了民族民间音乐的运用，采取了主导动机的手法，调整了独唱、重唱与合唱的结构比例，增加了宣叙调的旋律性，发展了配器与和声手法。对此，韦伯曾把他的追求总结为“努力创造一种综合的艺术，把各种艺术和谐地结合成一个优美的整体”。韦伯的浪漫主义歌剧不仅对瓦格纳，而且对包括柏辽兹、门德尔松、李斯特、舒曼、肖邦等在内的19世纪上半叶的杰出作曲家，都有重要的影响。

韦伯一生中共创作了10部歌剧，最有影响的是《自由射手》《欧丽安特》与《奥伯龙》三部。

《自由射手》是韦伯最有代表性和最重要的歌剧。歌剧的脚本由金德根据《灵书》中的故事改编：年轻的山林官马克斯爱恋着长官的女儿阿嘉德。为了在射击比赛中获胜，从而迎娶心上人，马克斯不得不接受包藏祸心的卡斯帕的建议，去狼谷炼造七颗魔弹。在比赛时第七颗魔弹射中了阿嘉德的化身白鸽。但在隐士的保护下，善良的阿嘉德并没有死去，而邪恶的卡斯帕却倒地身亡。

《自由射手》最重要的特点有以下几方面，一是剧中人物不仅仅是某个个人，而是代表了善或恶、光明或黑暗的势力，或是某种力量和理念的化身，这就强化了歌剧的主题思想；二是神怪故事和大自然的背景，不再简单地当作舞台的装饰，或是异想天开、哗众取宠地取悦于观众，而是和剧情、人物的命运紧紧地结合在一起，深化了人物形象的处理；三是在表现神话传说的古老题材时，更多地启用典型德国风格的表现手法，如注重物质和神怪的背景作用，穿插具有德国乡村气息的生活小场景等，形成了

德国歌剧的独特风格;四是在音乐创作中,用序曲概括全剧的主题,表现剧中主要的音乐形象,曲调的重点放在织体上,而不像意大利歌剧那样放在旋律上。《自由射手》的这些十分重要的特点,也是这一时期德国歌剧的主要特点。因此,《自由射手》对于德国歌剧的振兴与发展,确实具有举足轻重的巨大影响。《自由射手》中有很多优美动听、流传较广的歌曲。它的序曲就是一首经常在音乐会上独立演奏的奏鸣曲式的管弦乐作品。剧中的重要唱段有:第一幕中的群众大合唱,马克斯、卡斯帕和库诺的三重唱《明天的紧要关头》,马克斯的咏叹调《穿过山林,踏过草地》和《现在她的窗子也许开着》,卡斯帕的咏叹调《胜利,胜利,报复即将成功》;第二幕中阿嘉德的咏叹调《低声叹息》和《我全身的脉搏都在跳动》,这一幕的狼谷音乐是公认的表现恐怖情绪的最佳之作;第三幕中的《猎人合唱》是至今仍在演唱的韦伯作品之一,这首著名的进行曲式的短小作品,富于德国民间音乐的特色,生动地表现了猎人们兴高采烈的神情和乐观豪爽的性格。

韦伯第二部杰出的歌剧是《欧丽安特》,描写了阿尔多拉与欧丽安特的爱情故事。这是韦伯创作的惟一一部德国英雄性的大歌剧。在这部作品中,韦伯有意识地把咏叹调放到了更大的场面上,加强了宣叙调的旋律性和与咏叹调的和谐连接,更多地使用重唱与合唱,管弦乐队的作用更加明显和重要。特别需要指出的是,在《自由射手》中采用的主导动机的手法,在这里又得到进一步地发展。通过主导动机的反复出现和变形出现,使人物形象更加鲜明、丰富、生动,给人留下了深刻的印象。由于《欧丽安特》的脚本比较粗糙,这就大大影响到了它的艺术寿命,尽管它的音乐很优美,但事实上却从来没有很流行过。

《奥伯龙》是韦伯最后一部歌剧,脚本由普朗谢根据维兰特的同名故事改编,描写了通过护恩与蕾姬娅的爱情曲折,使奥伯

龙与仙后和好的故事。这是一部典型的浪漫主义作品，舞台上有绚丽神奇的幻境，有月光下和海洋中的仙女，有空气和大地上的精灵。《奥伯龙》的序曲写得十分精彩，后来也成为音乐会上的保留曲目。其他重要的音乐有第一幕中的精灵合唱，第二幕中的四重唱《在深蓝色的水上》、蕾姬娅的咏叹调《海啊，你这巨大的怪物》，第三幕中的终曲《水仙女之歌》等。

第二节　罗西尼及其歌剧作品

19世纪初的意大利歌剧，如果没有罗西尼的出现，极有可能将不可遏止地沉沦下去。在意大利正歌剧已经衰亡，歌剧舞台风雨飘摇的紧要关头，正是由于罗西尼的力挽狂澜，它又获得了新的动力与生命。对意大利来说，有百分之百的理由高呼："罗西尼万岁！"

一、罗西尼的生平和歌剧创作活动

乔阿基诺·安东尼奥·罗西尼（Rossinl Gioacchino Antonio1792—1868年），意大利杰出的作曲家。1792年2月29日，罗西尼出生在意大利中部的佩萨罗，他由此获得了"佩萨罗天鹅"的美称。由于每四年才有一个2月29日，因此享年76岁的罗西尼，一生中仅过了18个生日。

罗西尼的童年时代，意大利先后处于法国和奥地利的统治下，父亲因倾向共和被捕。母亲带着5岁的罗西尼逃亡到意大利著名的声乐艺术中心博洛尼亚，在一家乡村剧团唱歌糊口。罗西尼从小就随母亲的剧团四处奔波，对学业不感兴趣，但唯独对音乐情有独钟。他在幼年的流浪演出生活中，学会了歌唱、作曲和演奏法国号与大提琴。罗西尼在12岁时，较系统地学习了

和声、对位法的作曲技巧。14岁在剧团的乐队中担任键盘乐手、指挥和合唱指导，继而出任乐队队长。不久，罗西尼为进一步充实自己的音乐知识与修养，进入著名的博洛尼亚音乐专科学校深造。此间，他接触了契马罗萨、海顿、莫扎特等大师的作品总谱。对此，罗西尼在日后回忆说，我仅有的音乐知识“是从总谱里得来的”。在学习期间，罗西尼创作了许多器乐、声乐作品，包括他的第一部歌剧《德梅特里奥与波利比奥》(1807年)。

1810年，罗西尼毕业，他的毕业作品是喜歌剧《婚约》。此后，他正式开始了职业性的歌剧创作活动。

最初的几年，罗西尼只能为一些小型的戏班写作，还要兼指挥或歌手，他在各个城市间疲于奔命，以此谋生。罗西尼在谈起这段艰苦岁月时说：“我必须像游牧民族那样，从一个城市走到另一个城市，每年不停地写作。即使这样，生活还是不能过得很舒畅。”那时，罗西尼的稿酬微不足道，口袋里经常空空如也，箱子里最多的只是乐谱。

1813年，罗西尼否极泰来。他创作的正歌剧《坦克雷迪》和喜歌剧《意大利女郎在阿尔及尔》，为他带来了荣誉。这两部歌剧先后在威尼斯上演，获得了令人鼓舞的成功。《坦克雷迪》中不惜生命为祖国而战的坦克雷迪的咏叹调《忧心忡忡》和《意大利女郎在阿尔及尔》中伊萨贝拉那首富于爱国激情的咏叹调《你想一想国家吧》，不胫而走，迅速传唱在意大利各地，成为意大利人抵御外来侵略的战歌。法国作家司汤达说，在意大利，谈论罗西尼的人比谈论拿破仑的人还要多。此时，罗西尼仅21岁。

1815年，已享有盛名的罗西尼被那不勒斯的圣卡洛大剧院以年薪15000法郎聘为专职作曲家。此外，罗西尼接受了其他城市歌剧院的盛情邀请，兼任他们的艺术指导或特约作曲家。这一年，他创作的《英国女王伊丽莎白》在圣卡洛大剧院首演后，

引起了强烈反响。原因是罗西尼在这部作品中，大胆地对传统的意大利正歌剧进行了使人瞠目结舌的重要改革。最重要的改革直接指向意大利歌剧弊端的要害之处：罗西尼在总谱上确定了所有的装饰音、花腔、过渡句，歌唱家必须按照总谱演唱，不能为炫技而肆意更改；罗西尼另一大创新是，取消了只用钢琴伴奏的"干诵宣叙调"，代之以乐队伴奏的宣叙调，这不仅加强了宣叙调的戏剧性，而且提高了乐队在歌剧的地位。自罗西尼的改革后，这两大创新变成了歌剧的新规则，一直延续到今天。

1816年，是罗西尼歌剧创作的重要年份。这一年他创作了《塞维利亚的理发师》。喜歌剧《塞维利亚的理发师》是罗西尼最优秀的代表作品，它确立了罗西尼的世界级歌剧大师的地位。此前，意大利著名作曲家帕谢埃洛曾在1782年创作了第一部《塞维利亚的理发师》，公演后成为欧洲最受欢迎的歌剧之一。罗西尼重写《塞维利亚的理发师》的决定，立即引起了轩然大波，一些社会舆论指责他胆大妄为，预言新作必将失败。甚至年高德劭的帕谢埃洛本人也表面不介意此事，暗中却怂恿人们对新作发难。1816年2月20日，罗西尼的《塞维利亚的理发师》在罗马的阿根梯那歌剧院首演。由于反对派的严重干扰，加上演出中出现的一些技术性失误，首演遭到惨败。但罗西尼并未却步，他坦然地回到家中，立即对首演中的不满之处作了修改。在第二天的演出中，这部杰作终于深深地打动了观众。在紧接着的几场演出后，激动的人群打着火把，簇拥着罗西尼回家。《塞维利亚的理发师》在罗西尼生前就上演过500多场，在以后的一个多世纪里，成为演出场次最多的歌剧之一。

在那不勒斯期间，罗西尼还创作了《奥赛罗》(1816年)、《灰姑娘》(1817年)、《贼鹊》(1817年)、《摩西在埃及》(1818年)、《湖上夫人》(1819年)、《穆罕默德二世》(1820年)、《塞米拉米

斯》(1823年)等16部歌剧作品。这一时期,是罗西尼创作的高峰期,也是他的荣誉顶峰期。1822年3月,罗西尼与比他年长7岁的西班牙女歌唱家伊萨贝拉·柯勃兰结婚。

从1822年起,罗西尼开始了为时两年多的欧洲之旅。他率领意大利歌剧团应邀访问了维也纳、伦敦、巴黎等大都市。所到之处,受到了英雄般的欢迎和国宾式的待遇。他所接受的巨额酬金和昂贵礼品,让人难以置信。在出访维也纳时,罗西尼礼节性地拜访了处于贫困中的贝多芬,并试图给这位与他境遇相反的大师一些资助,但终未能如愿。

1824年,罗西尼被巴黎的意大利歌剧院礼聘为院长。一年多后,又被任命为法国皇家作曲家和歌唱总监。1826年,他把《穆罕默德二世》改为另一部歌剧《科林斯之围》;翌年,又将《摩西在埃及》改成法语歌剧《摩西》;1828年,他创作了喜歌剧《奥里伯爵》,这三部作品取得了不同程度的成功。此间和以后的休闲日子里,罗西尼对唐尼采蒂、贝利尼、梅耶贝尔、瓦格纳等人给予了指导帮助。

1829年8月,罗西尼最后一部歌剧《威廉·退尔》在巴黎歌剧院公演。这部反映瑞士人民抗战题材的歌剧,在巴黎引起了轰动,连续上演了65场。至此,37岁的罗西尼共创作了38部歌剧,并就此终止了歌剧写作。

在以后的近40年中,罗西尼除写了《圣母悼歌》等少数的几部作品外,基本处于封笔的状态。

罗西尼的后半生,是依靠获得的声望而生活着。他于1839年出任博洛尼亚音乐学校的校长。罗西尼喜好烹调,曾开过一家名为“走向美食家的天堂”的餐厅,以厨趣为乐。

1868年11月13日,罗西尼在巴黎的寓所逝世。9年后,他的遗骸运回佛罗伦萨,他的故乡人为他的迁葬举行了极其隆重

的仪式。

二、罗西尼的歌剧作品

有人曾问过罗西尼,你自己最满意的作品是哪些?罗西尼坦诚对答:只有《奥赛罗》的第三幕,《威廉·退尔》的第二幕,以及《塞维利亚的理发师》。这在很大程度上并不是一种伟大的谦虚。因为,只有作曲家本人才有可能最清晰地了解自己的成果,而评论家多少要掺杂些主观或其他方面的因素。

尽管我们不愿有忤作曲家的本意,但我们仍可以客观地对罗西尼的伟大成就做出不失公允的评价:

罗西尼是意大利歌剧的复兴者。在国家内忧外患,歌剧事业危机重重、江河日下的颓势面前,他挽狂澜于既倒,扶大厦之将倾,以极大的热情,快捷的速度,生动的笔触,优美的旋律,创作了一批歌剧精品,终使意大利歌剧重振雄风,再现辉煌。

罗西尼也是一位歌剧革新者。他的革新是技术性的,主要的功绩是限制了炫技的滥用,取消了"干诵宣叙调",加强了管弦乐队的表现力,使歌剧更加规范和完整。这些革新举措的深远影响和实际功用,并不亚于格鲁克和瓦格纳的改革。

罗西尼还是一位巧妙的宣传鼓动家。虽然他不是革命家,但在他的作品中反映了意大利人民反抗侵略、争取解放、追求自由、热爱生活的主流思想,善于从历史题材里挖掘爱国主义的情感,从社会生活中发现人民的喜恶爱憎,通过生动形象的手法和喜闻乐见的形式,对意大利民族解放运动和人民爱国思想产生积极的影响。

罗西尼更是一位歌剧大师。他有深厚的音乐创作底蕴和戏剧创作技巧,擅长刻划人物性格,善于营造舞台效果,能把场景处理的熠熠生辉、极具色彩;由于他对意大利传统的美声唱法的

熟稔，十分熟悉人声的特点和歌唱的技巧，因此能够成功地发挥歌唱家的优势与特长；他的曲调优美，节奏明快，音乐充满活力和表现力，在歌剧领域里达到了很高的艺术境界。

最后，罗西尼是一位有著名缺点的著名艺术家。他有灵气，但很懒散，有的乐谱丢失了，他也懒得重写，任凭演员自由发挥；他有成就，但滥用了成就，有时抄袭自己的作品，把他认为满意的音乐基本原封不动地用在好几部歌剧中；不知什么原因，他在精力和经验都不缺乏的几十年里，竟一事无成，仅靠以往的成就和名声度日；他很富有，但仍把作品当作商品，喜欢按照社会的给予决定自己的付出。

在罗西尼的歌剧中，最杰出和最具代表性的有六部作品：《意大利女郎在阿尔及尔》《塞维利亚的理发师》《灰姑娘》《贼鹊》《塞米拉德米》和《威廉·退尔》。

《意大利女郎在阿尔及尔》是罗西尼的成名作，也是他创作的第一部喜歌剧。脚本由阿内利撰写。歌剧描写了这样一个故事：阿尔及尔的行政官穆斯塔法厌恶了妻子埃尔维拉，看中了渡海来这里寻找情郎的意大利姑娘伊萨贝拉。他下令把妻子许配给奴仆林多罗，自己则准备和伊萨贝拉结婚。谁知林多罗正是伊萨贝拉夜思日想的情人。机智的伊萨贝拉利用穆斯塔法对自己的痴情，和林多罗设计了逃离阿尔及尔的计划。在婚宴上，伊萨贝拉带领林多罗和所有的意大利俘虏，乘上了归国的航船。这是一部充满了乐观主义、爱国主义精神，带有闹剧特点的喜歌剧。从问世起，就受到观众的热烈欢迎。其中的女高音咏叹调《你想一想国家吧》是音乐会上经常演唱的曲目。这部歌剧至今仍在演出，显示出了强大的艺术生命力。

《塞维利亚的理发师》是罗西尼最优秀的歌剧，也是全世界最具影响的歌剧经典作品之一。它由剧作家斯泰尔比尼根据博

马舍的《费加罗》三部曲中的第一部改编而成。全剧共分两幕。

第一幕，年轻的西班牙伯爵阿尔玛维瓦在他爱恋的罗西娜的窗下，唱着柔美的小夜曲，快乐热情的理发师费加罗愿意帮助这对情人相见。但罗西娜的监护人巴尔托洛医生也对罗西娜有意，因此对她看管得十分严厉。罗西娜只得从窗户里扔出一封信，表示愿意接受爱情，并希望得到自由。费加罗告诉罗西娜，这位青年叫林多罗，已经深深地爱上了她。罗西娜喜出望外。巴尔托洛和音乐教师巴西利奥一起策划毁坏阿尔玛维瓦的名誉。

第二幕，阿尔玛维瓦装扮成音乐教师，代替“生病”的巴西利奥来给罗西娜上课，骗过了巴尔托洛。他和罗西娜商定当晚逃离这里。谁知巴西利奥却来到了巴尔托洛家，正在为医生理发的费加罗想方设法掩盖真情。伯爵被迫向巴西利奥行贿，贪财的音乐教师糊里糊涂地回了家。在一场误会后，罗西娜以为伯爵另有所爱，悲愤中向巴尔托洛求爱。情急时，伯爵和费加罗来到罗西娜的房间，说明了自己的真实身份，消除了误会，罗西娜深受感动。巴尔托洛带领公证人来此，在费加罗的帮助下，阿尔玛维瓦和罗西娜终成眷属，巴尔托洛也分到了财产，众人皆大欢喜。

这部歌剧中最受欢迎的音乐是序曲。据说，罗西尼原来为《塞维利亚的理发师》所作的序曲丢失了，他又懒得重写，便把一首旧作拿来应付交差。谁知这首曲子却“歪打正着”，观众们听后不仅欣喜若狂，甚至还能从里面听出罗西娜的叹息、巴尔托洛的抱怨。事实上，这首本与这部歌剧无关的序曲，只是在风格和气氛上与该剧巧合了。这首序曲是奏鸣曲式，音乐热情洋溢，轻巧活泼，生机盎然，宏美华丽，是音乐会上的保留曲目。

《塞维利亚的理发师》中有不少脍炙人口的佳作。如第一幕

中费加罗出场时唱的《我是城里的大忙人》,速度很快,曲调风趣,十分形象地描绘出费加罗快人快语、热情豪爽的性格特征,是一首极能叫好的抒情歌曲;罗西娜的咏叹调《我心中有个声音》,是她在房中思念阿尔玛维瓦的唱段,这也是全剧中最著名的咏叹调,它的节奏自由舒缓,旋律委婉动人,对思恋情绪的刻画细致入微,加上华丽多彩的花腔,使这首歌曲成为女高音歌唱家必唱的曲目之一;此外,阿尔玛维瓦的《看微笑的天空》、阿尔玛维瓦、罗西娜和费加罗的三重唱《轻轻地,悄悄地》等,也很受观众的喜爱。

《灰姑娘》是一部由菲雷迪根据世界各国妇孺皆知的童话改编的喜歌剧,故事情节是观众们所熟知的。《贼鹊》是一部容易赢得观众掌声的喜歌剧,它讲述了尼奈塔被诬偷窃了银匙,在临刑前,由真正"作案"的喜鹊解救了她。《塞米拉米德》的题材,是众多作曲家争相创作的题材,而罗西尼的这部作品却是其中的佼佼者。

正歌剧《威廉·退尔》是罗西尼仅次于《塞维利亚的理发师》的歌剧杰作,也是与《塞》剧的风格截然不同的歌剧。它由儒伊根据席勒的同名戏剧改编。这部作品的篇幅很大,花费了罗西尼半年的时间,通常在这样长的时间里他能创作出好几部歌剧。《威廉·退尔》有 5 幕 14 场,演出时间长达 5 小时。后来罗西尼对它进行了缩编,一些热心的作曲家也参与了修订,最终的《威廉·退尔》有四幕。

《威廉·退尔》描述了瑞士人民反抗奥地利暴政统治的斗争故事:13 世纪的瑞士仍未获得独立,是奥地利哈布斯堡家族的统治领地。爱国青年阿诺尔德在一次雪崩中救了奥地利驻瑞士总督该斯勒的女儿玛蒂尔达,两人陷入情网。同时,阿诺尔德也深深地陷入了爱国与爱情人之间的矛盾之中。在一次乡村的节

日活动时,村民退尔营救了被奥地利士兵追捕的牧羊老人。为此,阿诺尔德的父亲被捕,村子遭到焚毁。但阿诺尔德仍与玛蒂尔达相爱着。村民们推举退尔为领袖,起义造反。在奥地利占领瑞士100周年的纪念活动上,该斯勒试图侮辱瑞士人,退尔正告侵略者,他会用箭射穿敌人的心脏,因而被该斯勒关进城堡。激愤的村民们拿起了武器,在玛蒂尔达的配合下,救出了退尔,处死了该斯勒。

《威廉·退尔》是一部公开歌颂爱国主义,表现被占领国人民武装起义,反抗异国统治的正歌剧。它鲜明的政治色彩和激昂的爱国精神,立即引起正遭受奥地利统治的意大利人的强烈共鸣。与罗西尼的喜歌剧相比,它没有太多的优美旋律,也没有令人发笑的情节,而是以合唱为主,就连主人公威廉·退尔也只有一首短小的咏叹调。全剧的音乐采取了瑞士和奥地利的民间曲调,配器精美,管弦乐队的效果十分突出。特别是序曲非常出色,是音乐会上的名作。

第三节 唐尼采蒂、贝利尼和意大利歌剧

罗西尼的直接继承者是唐尼采蒂和贝利尼。在罗西尼和威尔第之间,这两位杰出的歌剧作曲家建起了一座过渡与连接的桥梁。

一、唐尼采蒂及其歌剧作品

盖塔诺·唐尼采蒂(Donizettl Gaetano1797—1848年),意大利作曲家。他出身矿工家庭,从小在教会的音乐学校学习,14岁进入博洛尼亚音乐学院,随著名音乐家迈尔、玛蒂尼学习作曲法等。1817年,唐尼采蒂为威尼斯的一家歌剧团创作了4部歌

剧，但比较平庸。1822年，以《格拉纳塔的佐拉伊德》一炮打响，被聘为那不勒斯新剧院的专职作曲家。此后，他又创作了《安娜·博莱娜》(1830年)，这部歌剧在意大利、法国和英国先后成功上演，为唐尼采蒂获得了全欧性的声誉。1835年，唐尼采蒂担任那不勒斯皇家音乐学院教授，1837年荣任院长。1839年，由于那不勒斯禁演他的歌剧《波利乌托》，唐尼采蒂辞去院长一职，移居巴黎。1842年和1843年，曾返回意大利。后因患麻痹症于1847年回到故乡贝加莫。1848年4月8日去世。

唐尼采蒂是一位高产作曲家，共写有70多部歌剧、100多首歌曲及一些器乐曲。他的歌剧体裁多样，风格不一，成就也不等。著名的有正歌剧《露克雷齐亚·波尔吉》(1833年)、《拉美莫尔的露契亚》(1835年)、《孌人》(1840年)、《夏莫尼的林达》(1842年)，喜歌剧《爱的甘醇》(1832年)、《夜钟》(1836年)、《军中女郎》(1840年)、《唐帕斯卡莱》(1843年)等。

《爱的甘醇》是一部具有典型意义的意大利喜歌剧。青年农民内莫里诺真心爱着年轻漂亮的女财主阿迪娜，但缺乏勇气，遭到阿迪娜和村民们的嘲笑。他卖了一瓶被称为“爱的甘醇”的廉价红葡萄酒。据说，喝了它就能在24小时里获得阿迪娜的爱情。喝了酒后的内莫里诺兴奋起来，他又唱又跳，把阿迪娜忘在脑后。阿迪娜一赌气和军曹贝尔科雷订了婚。内莫里诺为赚钱卖更多的“爱的甘醇”而参了军，后来发生的一系列事情，都被他认为是“爱的甘醇”发生了效力，他越发得意。阿迪娜终于明白她爱的不是军曹，而是内莫里诺。于是她花钱赎回了内莫里诺的入伍证件，内莫里诺终于得到了阿迪娜的爱情。

《爱的甘醇》是唐尼采蒂的代表作品，也是最受人喜欢的一部作品，它表现了唐尼采蒂擅长写优美流畅旋律的特点。其中最著名的唱段是《偷洒一滴泪》。这是第二幕中阿迪娜以为内莫

里诺不爱她，伤心地走后，内莫里诺唱了这首歌。由于它的曲调优雅婉转，伴奏部分十分精巧，因此一直流传不衰，成为男高音歌唱家经常演唱的曲目。此外，阿迪娜和内莫里诺的二重唱《去问那西风》、合唱《让我们唱》、二重唱船歌《你有钱，我漂亮》等，也是十分精彩的歌曲。

《军中女郎》也是一部喜歌剧，它描述了从小生长在军营中的玛丽和年青军人唐纽的爱情故事。这部喜歌剧中的出色唱段有《我在军营中，最初见到光明》《军中歌》《鼓曲》《长别了，我的武装伴侣》等。《唐帕斯卡莱》是又一部出色的喜歌剧，老鳏夫唐帕斯卡莱准备结婚，但却无理地反对侄子埃尔内托斯和诺丽娜的婚事。在聪明的诺丽娜巧设的妙计里，唐帕斯卡莱吃尽苦头，不得不赶快让他们结婚。这部喜歌剧中最著名的唱段是埃尔内托斯的《小夜曲》。

《拉美莫尔的露契亚》是唐尼采蒂最杰出的作品。这是一部悲剧性的正歌剧。拉美莫尔的贵族亨利逼迫妹妹露契亚与另一贵族巴克劳结婚，而露契亚却与亨利家族的世敌之子埃德加相爱。出使法国的埃德加给露契亚的信被亨利扣压，并造出一封假信，使露契亚相信埃德加在那里已另有所爱。在露契亚与巴克劳的订婚仪式上，埃德加赶到这里，他不知真相，诅咒露契亚，并决定与亨利决斗。当晚，仍痴心爱着埃德加的露契亚疯了，她杀死了丈夫后，自己也死去。埃德加闻讯，立刻拔刀自尽，倒在决斗场中。

《拉美莫尔的露契亚》中的音乐十分优美动人。露契亚疯后的《疯狂曲》，是这部歌剧中最出色也是难度很大的歌曲。它对于任何一位杰出的女高音歌唱家来说，都是一种考验，因为在演唱《疯狂曲》时，演员不仅要具备高超的技巧，还要把露契亚的疯后心情与悲惨命运唱出来，而缺少哪一种都不能说是成功；与

《疯狂曲》相媲美的是埃德加在订婚仪式上出现后的一首六重唱，它成功地表现了在这场巨变中各人的不同心情，把剧情推向了高潮，这首六重唱被称作“意大利最伟大的重唱曲”；其它的著名唱段还有露契亚的《万籁俱寂》《得意忘形时》《两颊苍白》《我永远是你的》，露契亚和埃德加的二重唱《我的叹息将随风而去》，露契亚和亨利的二重唱《在泪水中忍受，在痛苦中憔悴》，埃德加的《你虽在我的面前飞离了人间》等。

《嬖人》（又译为《宠姬》）是唐尼采蒂的又一力作。修士菲迪南德爱上了美丽的丽昂诺拉，但却不知她是阿方索国王的情妇。丽昂诺拉告诉菲迪南德，他们的结合是不可能的，并让他去参军。菲迪南德获胜后，阿方索国王正要为他设宴，却意外得知了他与丽昂诺拉的隐情。就在国王加罪于菲迪南德之时，教皇下达旨令，必须废除国王养情妇的做法，否则将废黜国王。阿方索不得已下顺水推舟，同意他们的婚姻。但菲迪南德知道真相后，认为自己受到了侮辱，愤然进了修道院。身心受到摧残的丽昂诺拉在临死前，去修道院与菲迪南德见最后一面。菲迪南德的爱情复苏了，就在他决定要带丽昂诺拉离开这里时，心爱的人已倒在他的怀里。

菲迪南德在第四幕中唱的咏叹调《温柔天使》，是这部歌剧中的佳作，也是意大利歌剧中男高音的优秀歌曲。而丽昂诺拉的咏叹调《啊，我的菲迪南德》则是意大利歌剧中最出色的女高音咏叹调。此外，这部歌剧的优秀唱段还有《一个圣女，一个天使》《和风轻飘》《啊，荣誉的声音在召唤》《来啊，丽昂诺拉，我拜倒在你脚下》《当心不要激起上帝的忌恨》《恳乞上帝一样的仁慈》《啊，你来了》等。

唐尼采蒂是浪漫主义歌剧的代表作曲家之一，他的许多歌剧取材于浪漫主义文学大师的名著，富于乐观主义精神和时代

气息；他善于塑造音乐形象，结构戏剧冲突，能够细腻生动地刻画人物的内心世界和情感生活；他与罗西尼、贝利尼同称为“美声学派”三巨头，他创作的歌曲讲究旋律优美流畅，并竭力发挥歌唱家的声音特长与演唱技巧，他的作品受到当时歌唱家们的欢迎。

三、贝利尼及其歌剧作品

温琴佐·贝利尼(Bellini Vincenzo1801—1835 年)，意大利作曲家。贝利尼出生于音乐世家，曾在那不勒斯音乐学院学习。最初，贝利尼主要写宗教音乐，但很快便转向歌剧创作。1825 年，他的第一部歌剧《阿代尔松与萨尔维娜》在那不勒斯上演，翌年又推出了第二部歌剧《比昂卡与费迪南多》。这两部作品使他引起了人们的注意，他因此受聘于米兰的斯卡拉歌剧院。1827 年，贝利尼创作了《海盗》，由于有当时最优秀的男高音歌唱家鲁比尼主演，这部歌剧获得了巨大的成功，也为贝利尼带来了很高的声誉。此后，他又创作了《陌生的来客》(1828 年)、《凯普莱特和蒙太古》(1830 年)、《梦游女》(1831 年)、《诺尔玛》(1831 年)等剧，先后在意大利各地上演，均受到欢迎。使贝利尼举世闻名的是他于 1835 年创作的《清教徒》。这部歌剧在巴黎首演时，有着当时最强大的演员阵容，由鲁比尼和一流女高音歌唱家格丽西联袂主演，这就在很大程度上把贝利尼及其《清教徒》推上的歌剧的巅峰。1835 年 9 月 23 日，正当《清教徒》余音未了时，风华正貌的贝利尼因患痢疾，在巴黎附近的皮托去世。

贝利尼在短暂的一生中写有 11 部歌剧。其中以《梦游女》《诺尔玛》《清教徒》最出色。

《梦游女》讲述了一个不太复杂的故事：在温柔美丽的农村姑娘阿米娜和青年农民爱尔威诺的订婚之夜，阿米娜因梦游进

入了住在旅店内的鲁道夫伯爵的房间。爱尔威诺和村民们发觉后认为她背叛了未婚夫。无论鲁道夫伯爵怎样解释阿米娜患有梦游病,而从来不知道有此种病的爱尔威诺根本不信。他准备与追求自己的女店主莉莎结婚。阿米娜同样对自己的梦游病一无所知,她依然爱恋着爱尔威诺,心情十分痛苦。在鲁道夫苦口婆心地规劝爱尔威诺时,梦游中的阿米娜又出现了。她在梦中仍祈祷祝福爱尔威诺,并对自己被抛弃感到无限哀伤。在事实面前,爱尔威诺既感动又愧悔,恳求阿米娜原谅自己。

《梦游女》中的阿米娜是许多女高音歌唱家非常乐意扮演的角色。因为这一角色很受观众的爱怜,而且她的唱段能很好地展现她们美妙的歌喉。阿米娜主要的咏叹调有第一幕中的《为我阳光灿烂》《我衷心喜悦》,第三幕中的《为什么我就不能恨你》《我真不敢相信你竟这样匆匆凋谢了》。特别是结尾时解脱痛苦、重归幸福后的咏叹调《啊,我的心充满着快乐》,是女高音歌唱家最喜爱的咏叹调之一。《梦游女》温柔甜美的风格,尤其是对于梦游病的刻画,使这部歌剧经受住了时间的考验,至尽仍富有生机活力。

《诺尔玛》是一部悲剧:高卢德鲁伊教的大祭司诺尔玛和教派的敌人罗马总督波里昂相爱,并有了一对子女。但波里昂移情别恋,又爱上了另一位女祭司阿尔达姬萨。诺尔玛对子女的关爱,使阿尔达姬萨深受感动,她决心劝波里昂回心转意。在遭到波里昂的拒绝后,诺尔玛准备率高卢武士出击。此时,波里昂触犯教规,擅闯圣地。在临处决前,诺尔玛因爱生怜,甘愿自受惩罚。她在向父亲讲述了与波里昂相爱的实情,并托付了两个孩子后,走向火堆。波里昂深为诺尔玛的情义所感动,与她一起赴难,在火中赎回以往的过失。

这部歌剧中最著名和最优美的歌曲是诺尔玛的《圣洁女神,

银光四射》,这是诺尔玛在祈求女神让波里昂早日回归,使高卢人和罗马人和平相处的一段唱段。剧中其他优秀的歌曲还有《啊,亲爱的,归来吧》《哦,你是怎样受了欺骗》《听啊,诺尔玛》等。

《清教徒》以英国克伦威尔与斯图亚特王族的斗争为背景,描写了爱尔薇拉与塔尔伯特的爱情故事。剧中的主要歌曲有爱尔薇拉的《我是一个愉快的少女》《最甜蜜的歌声在这儿响》《来啊,亲爱的》《独坐泉边》,塔尔伯特的《给你,我的爱》,佛斯与沃尔顿爵士的二重唱《响器号角》等。

贝利尼的音乐风格以浪漫抒情为主,旋律十分优美洗练,表情丰富,善于表达温柔、哀伤的情感,有小夜曲的意境和韵味。同时,他也能出色地创作有爱国激情和英雄气概的群众合唱与进行曲,他的这类爱国歌曲已经被意大利人民传唱至今。

值得一提的是,贝利尼和当时许多杰出的歌唱家建立着良好的合作关系。由于贝利尼浪漫抒情的音乐风格与歌唱家们很对路,特别是能够结合美声唱法的特点创作歌曲,写了一批高水平的咏叹调,因此,歌唱家们把与贝利尼的合作,看作是成名或是巩固自己地位的好机会。在贝利尼的歌剧中担任主要角色的,有这一时期几乎所有的优秀歌唱家,如鲁比尼、帕斯塔、格丽西、宗塔格、坦布里尼、拉布拉什等。

第四节　梅耶贝尔和法国大歌剧

在 19 世纪上半叶,法国取代意大利成为歌剧王国,巴黎被誉为欧洲歌剧之都。歌剧中心的这一转移,主要是两方面的原因,一是法国大革命和拿破仑称帝,从社会生活上活跃和刺激了艺术创作;二是由于格鲁克的歌剧改革,使法国大歌剧获得了新

的动力与活力。于是，在巴黎的歌剧舞台上，出现了前所未有的繁华热烈的景象。凯鲁比尼的《两天》、斯蓬蒂尼的《圣洁修女》、勒絮尔的《特洛伊人的胜利》、梅于尔的《约瑟》等歌剧和戏剧音乐，就是这一繁荣盛世的产物。

到 19 世纪 20 年代，这种繁华走向了鼎盛时期，这在很大程度上归功于有着悠久传统的法国大歌剧为了适应发展需要而进行了自身的改革。随着人数越来越多的中产阶级的崛起，法国大歌剧在保留和发展了大题材、大场面、大合唱、大舞蹈等豪华富丽的特色时，注意迎合广大中产阶级的趣味，加入了贴近生活的娱乐性、刺激性内容，这就有效地避免了重蹈意大利正歌剧衰微的覆辙。这一时期，法国大歌剧的主要作曲家有罗西尼、奥柏、阿莱维等，而梅耶贝尔则是这种新风格的确立者。他们创作的大歌剧，不仅在当时引起了强烈的轰动，并且形成了深远的影响，对威尔第、瓦格纳都产生过重要作用。

贾科莫·梅耶贝尔（Meyerbeer Giacomo1791—1864 年），德国作曲家。梅耶贝尔虽然出生于德国的柏林，但却是 19 世纪法国式大歌剧的创建人和主要代表人物。梅耶贝尔从小学习钢琴，后学习作曲，与韦伯同是福格勒的学生。

1813 年前后，梅耶贝尔开始涉足歌剧领域。这一时期，他主要创作德国式的歌剧，作品有《耶弗他的誓言》（1813 年）、《阿利梅莱克》（1813 年）。由于未受到欢迎和认可，梅耶贝尔曾想放弃歌剧创作，改为钢琴演奏。但在友人的鼓励下，他于 1815 年到意大利威尼斯，研究学习歌剧创作。此间，他以罗西尼为楷模，创作了一批意大利式的歌剧，主要有《罗米尔达和柯斯坦扎》（1817 年）、《名人塞米拉米德》（1819 年）、《安茹的玛格丽特》（1820 年）、《十字军在埃及》（1824 年）等。这些歌剧上演后，迅速流传到各国，为梅耶贝尔奠定了发展的基础。

1826年,梅耶贝尔婉拒了韦伯要他留在德国创作德国歌剧的建议,移居巴黎。梅耶贝尔投身巴黎的根本原因是,他看好了巴黎在欧洲的歌剧之都的重要地位。他认为巴黎有着歌剧创作的良好环境和有利条件,即使是意大利也无法和巴黎抗衡。到巴黎后,梅耶贝尔潜心研究法国大歌剧,竟长达5年多未写一部作品。1831年,梅耶贝尔的《恶魔罗贝尔》在巴黎大歌剧院公演,获得了巨大成功,展示了梅耶贝尔多年研究法国大歌剧的出色成果。此后,他又推出了《新教徒》(又名《胡格诺派教徒教徒》,1836年)、《预言者》(又名《先知》,1849年)、《北方之星》(1854年)、《狄诺拉》(1859年)等歌剧,都受到广泛热烈地欢迎。这些歌剧确立了当时法国式大歌剧的典范,使他成为这一领域最著名和最主要的代表人物。

1865年,梅耶贝尔创作了最后一部歌剧《非洲女郎》,正当他监督这部作品排练时,因积劳成疾于5月2日在巴黎逝世。

梅耶贝尔的大歌剧通常取材于历史上的重要政治事件和宗教冲突,力图展示进步与严肃的思想主题;他善于用多种音乐创作手段,塑造人物形象,统一全剧乐思,组织戏剧冲突,特别是在乐器和运用与配器、营造舞台效果等方面,有着独创性的表现力和想象力,表现出不凡的艺术才能;由于他在不同时期创作过不同风格的歌剧,因此,在他的作品中,各国的歌剧风格融会其中,既有意大利式的优美旋律,也有德国式的丰满和声,还有法国式的机智乐汇和多变节奏。更重要的是,梅耶贝尔把这些有机地组合为一个整体,形成了独特的风格,这对相当长的一个时期内的歌剧艺术产生了重要的影响。但是,梅耶贝尔的歌剧作品也存在着十分明显的缺憾。如对人物的刻划流于浅陋,过于追求舞台效果而变成了娇柔造作,这些是他的作品未能久传于世的主要原因之一。

梅耶贝尔的主要歌剧作品有《恶魔罗贝尔》《新教徒》《预言者》和《非洲女郎》。

《恶魔罗贝尔》是梅耶贝尔大歌剧中的代表作品，它于 1831 年 11 月 22 日在巴黎大歌剧院首演后，引起了极大的反响。这是一个传奇性的故事：罗贝尔是魔鬼贝特朗和一位人间妇女生的孩子，他在魔鬼父亲的驱使下，做了许多坏事。当他被驱逐到西西里时，爱上了公主伊莎贝拉。但他始终在贝特朗的控制之下，游吟诗人兰博的未婚妻艾丽斯提醒他要防范贝特朗，但罗贝尔置若罔闻。在一次比武中，罗贝尔在贝特朗的引诱下违反了规定，被取消了武士资格。贝特朗举行了一次群魔聚会，并指使罗贝尔摘取了一枝有魔法的绿柏枝。罗贝尔拿着绿柏枝进入了伊莎贝拉的房间，在伊莎贝拉的劝说下，他折断了绿柏枝，解除了魔法，贝特朗消失了。一对情侣终成眷属。

《恶魔罗贝尔》的故事借鉴了《浮士德》的人物原型，原作较为粗糙，经梅耶贝尔修改加工后，成为一部杰出的作品。其中的著名唱段有伊莎贝拉的咏叹调《罗贝尔，我爱的是你》、罗贝尔和贝特朗的二重唱《我们约会的地方》和终场时伊莎贝拉、罗贝尔和贝特朗的三重唱。

《新教徒》取材于历史上天主教徒屠杀新教徒的宗教事件：新教贵族拉乌尔曾救助过天主教贵族圣·布里斯伯爵的女儿瓦伦婷，并彼此相爱。玛格丽特王后为弥合两大教派的敌对局面，竭力促使两人成亲。但此前，瓦伦婷已与天主教贵族纳韦尔伯爵有了婚约，拉乌尔认为这是对他的不忠，而拒绝与瓦伦婷结婚。天主教派以拉乌尔忤逆为由，设计暗害他，但被瓦伦婷发觉告知了新教派。虽然一场阴谋被粉碎，但瓦伦婷却不得不与纳韦尔成了亲。拉乌尔得知了瓦伦婷的初衷，十分悲痛，便冒险前往纳韦尔家中与瓦伦婷相见。在那里，他们得到了天主教将屠

杀新教的情报。在危急关头,拉乌尔不顾生命危险和瓦伦婷的劝阻,赶回新教的指挥中心,将这一情报告诉了新教派领袖。大屠杀开始了,拉乌尔和瓦伦婷在相许终身后,同归于尽。

《新教徒》原为五幕歌剧,后因演出时间过长,精简为三幕。这部歌剧的音乐体现了梅耶贝尔的一个创作特点,即用与宗教事件紧密相关的音乐,凸现事件特点,强化宗教氛围。在歌剧中,梅耶贝尔多次直接采用《坚固的垒堡》等新教歌曲,让路德赞美诗在音乐中占据重要地位,表现新教派的情感和场景,此外用格里哥利调式,描绘天主教派的阴谋和屠杀场面,使歌剧中的人物形象十分鲜明丰满。《新教徒》中的优秀歌曲有,拉乌尔的咏叹调《白皙胜过最白的白貂》《你说,你爱我》,瓦伦婷的咏叹调《在泪中我的梦幻破灭》,玛格丽特王后的咏叹调《一切生机勃勃》,女声合唱《浴者之歌》与合唱《鼓声隆隆》。

《预言者》是又一部以宗教事件为题材的大歌剧。青年约翰的母亲费德斯给贝尔妲送来了一只订婚戒指,明天这一对情侣将成亲。但奥伯塔尔伯爵却将贝尔妲据为己有。悲愤交加的约翰加入了由三位再洗礼派教徒发动的武装起义。贝尔妲逃出虎口,但在奥伯塔尔伯爵的威逼下,约翰为救母亲,被迫交出了心爱之人。约翰被宣布为上帝的预言者,由他领导武装起义。在攻克了明斯特后,约翰登基称帝。为了阻止已沦为乞丐的母亲的相认,约翰派人谎称他已被登基的预言者杀害。贝尔妲决心要找预言者报仇。当她在约翰的宫外放起大火后,才发现预言者就是自己的情人,在悲痛绝望中,她和约翰在爆炸中同归于尽。

《预言者》是梅耶贝尔善于结构群众场景、调度对峙局面的典范之作。大教堂中浩浩荡荡的仪仗队的进行曲和大合唱,表现了他的大手笔气魄;起义队伍的列队欢呼场面,气势如虹,蔚

为壮观，取得了很好的舞台效果；起义营地旁的冰湖芭蕾一场，场面和音乐更是优美动人。剧中贝尔妲的咏叹调《我的心在激动》，母亲的咏叹调《啊，我的儿》，约翰与合唱《胜利赞歌》，以及剧终前的《饮酒歌》等，都是很出色的歌曲。

《非洲女郎》是梅耶贝尔殚精竭虑、历经20年才创作完成的杰作，他为此耗尽了自己的生命。在临终前，他还在家中组织人们抄写总谱，第二天就溘然去世。《非洲女郎》讲述了一个悲剧性的故事：葡萄牙海军军官瓦斯科在一次海难中幸存，并带回了两名非洲土著俘虏——当地的女首领塞丽卡和她的仆人内鲁斯科。皇家议会主席佩德罗企图抢占他的女友伊内兹，偷取了瓦斯科的航海图，拘禁了瓦斯科。在狱中，塞丽卡爱上了瓦斯科，而她的仆人又爱上了女首领。伊内兹为解救瓦斯科，被迫与佩德罗结婚，并与其一起出海探险。佩德罗的航船触礁沉没。瓦斯科和伊内兹当了土著的俘虏。在塞丽卡要与瓦斯科结婚时，发现瓦斯科仍热恋着伊内兹。申明大义的塞丽卡将这对情侣送上归国的航船，自己则吸食毒树而死。

梅耶贝尔生前对《非洲女郎》寄予很大期望，希望这部歌剧能成为传世之作。但由于他创作时过于谨慎，反倒使《非洲女郎》缺乏了激情和色彩，主要人物的性格也游移不定，这就使它的名气落在《新教徒》之下。但这并不降低作品中许多歌曲的精彩程度，其中伊内兹的《再见吧，我亲爱的海滨》、塞丽卡的《在我的膝上，太阳之子》、瓦斯科的《在海波荡漾中的天国》、瓦斯科和塞丽卡的二重唱《啊，令人神往的甜蜜喜悦》，以及塞丽卡临死前的咏叹调《从这里，我眺望着无际的茫茫大海》等，都是优美感人、富于异国情调的优秀歌曲。梅耶贝尔除了创作歌剧外，还写有席勒诞生百年纪念合唱曲等其他声乐作品。

在19世纪上半叶，可以与梅耶贝尔列为同一等级的法国作

曲家还有奥柏和阿莱维。

达尼埃尔·弗朗索瓦·埃斯普里·奥柏(Auber Daniel Francois Esprit1782—1871年),法国作曲家。奥柏最成功的作品是1828年创作的大歌剧《波蒂奇的哑女》,它以17世纪那不勒斯渔民反抗西班牙统治的历史事件为背景,表现了普通人的生活和情操。奥柏在这部歌剧中充分发挥了法国大歌剧注重芭蕾舞的特点,不仅女主人公是芭蕾舞演员,而且大量运用了舞蹈音乐和舞蹈场面。因此,《波蒂奇的哑女》被认为是法国大歌剧的开山之作。奥柏既是大歌剧的代表作曲家,也是浪漫派喜歌剧的主要作曲家,他创作的《魔鬼兄弟》等,是喜歌剧中的最佳作品。

雅克·弗朗索瓦·阿莱维(Halévy Jacques Francois1799—1862年),法国籍犹太作曲家,他是与梅耶贝尔同时期的大歌剧代表作家之一。在他的30多部歌剧中,大多属于历史题材。最有影响的是1835年创作的《犹太女》,这部表现中世纪犹太人遭宗教迫害的大歌剧,使阿莱维获得了不衰的声名,并成为法国大歌剧中的上乘之作。此外,他还作有《塞浦路斯女王》(1841年)、《查理六世》等歌剧。阿莱维曾在巴黎音乐学院教授作曲理论,古诺、比才、圣—桑是他的学生。他还是比才的岳父。

在大歌剧兴盛的同时,喜歌剧也得到了更为长足的发展。19世纪上半叶的法国喜歌剧具有浪漫性和讽刺性两大特点,从体裁和风格上看,喜歌剧这一大类已进行了分蘖,浪漫性的喜歌剧形成了“抒情歌剧”,它介于大歌剧和喜歌剧之间,而讽刺性的喜歌剧被称之为“谐歌剧”。这一倾向到19世纪下半叶发展得更为清晰。但事实上,在许多喜歌剧中,这两种特点是同时存在的,因此,为了叙述的方便,我们不妨把它们统称为喜歌剧。

19世纪上半叶,法国喜歌剧的主要代表人物有弗朗索瓦·阿德里安·布瓦尔迪约(Boieldieu Francois Adrien1775—1834

年)，他的代表作是1825年创作的《白衣夫人》，具有典型的浪漫主义风格，音乐质朴，旋律优美，是法国喜歌剧的经典作品；菲迪南·埃洛德(Hérold Ferdinand1791—1833年)，他的喜歌剧《泽姆帕》(1831年)和《决斗场》(1832年)自在巴黎喜歌剧院上演后，于相当长的时间里占领着喜歌剧的舞台。

第五节　格林卡和俄国民族歌剧及声乐作品

俄罗斯拥有丰富的古老民间歌曲的宝藏。俄罗斯的歌谣具有音域较窄、主题较短的独特风格。大多数既可以演唱，也可以作为舞蹈歌曲，还是一些小型戏剧的唱段。俄罗斯最早的歌曲以宗教歌曲为主，不过这类歌曲与民歌十分接近。俄罗斯人具有天赋的乐感，盛产极其低沉的男低音，这些都为宗教合唱歌曲增添了与欧洲其他民族所不同的特色。俄罗斯世俗歌曲的历史要短得多，直到17世纪末的彼得大帝时期，才在音乐生活中占据一定的位置。

18世纪中叶前后，经安娜·伊凡诺芙娜女皇的批准，意大利歌剧引入俄罗斯。此后，在伊丽莎白·彼得诺芙娜女皇的倡导和主持下，拟订了一个"俄罗斯歌剧"的创作计划。但由于当时的俄国既没有本民族的歌剧作曲家，甚至也没有本民族的歌剧演唱家，这一计划不得不搁浅。作为一种安慰和补偿，在俄国上演的一些意大利歌剧改用俄语演唱。18世纪后期，在卡特琳娜二世女皇统治时期，曾出现过为数不多的一批俄国歌剧脚本，其中也包括这位女皇亲自执笔的几部，由当时的俄罗斯作曲家福明作曲。但这些歌剧只不过是对意大利和法国歌剧的拙劣模仿，谈不上是真正意义上的俄罗斯民族歌剧。到19世纪初，俄罗斯的歌剧舞台已被意大利特别是法国歌剧彻底占领。

在异国歌剧的统治下，俄罗斯的音乐家开始觉醒。第一个先行者是格林卡。由于他的开拓性的历史功勋，格林卡理所当然地被尊为俄罗斯音乐之父和民族歌剧的奠基人。

一、格林卡的生平和音乐创作活动

米哈伊尔·伊凡诺维奇·格林卡(Glinka Mikhail Lvanovich1804—1857年)，俄国伟大的作曲家，俄罗斯乐派的创始人。格林卡1804年6月1日出生在斯摩棱斯克省诺沃斯巴斯克村的庄园主家庭。父亲是退役将军，母亲是一位熟悉俄罗斯民间歌曲的主妇。据格林卡的回忆，他的童年是在民歌曲调里度过的。

格林卡从10岁起，开始学习钢琴和小提琴。14岁进入圣彼得堡的一所贵族学校，学习拉丁语、法语、英语、德语和波斯语，同时向英国钢琴家菲尔德学习钢琴，跟俄国作曲家迈尔学习作曲和音乐理论。毕业后，格林卡回到故乡，指挥了一支小型乐队，演奏凯鲁比尼、梅于尔、海顿、莫扎特的作品。1824年，他返回圣彼得堡，在交通部出任公职。此间，他模仿古典音乐大师的风格，创作了几部沙龙音乐性质的器乐曲。特别重要的是，格林卡在圣彼得堡结识了俄国伟大的诗人普希金。在同普希金的交往中，格林卡不仅激发出了强烈的创作冲动，而且受到了思想上的启迪和艺术上的熏陶。在他们以后的合作中，普希金对格林卡的影响是巨大而明显的。正是普希金的民族文学，促成了格林卡的民族歌剧。还需要指出的是，十二月党人的爱国思想和当时的社会民主运动，也对格林卡产生了积极的影响。

1830年，格林卡赴意大利学习观摩。他一方面悉心研究贝利尼、唐尼采蒂的歌剧和意大利歌唱家的美声唱法，一方面有幸结识了柏辽兹，接触了方兴未艾的浪漫主义音乐。通过对意、法优秀音乐的研究，格林卡深深地激发起作为一名俄罗斯作曲家

的民族责任感。他认为,在意大利式的创作中,他得不到真正的快乐和灵感。格林卡决心要创作出“不但题材是民族的,而且音乐也是民族的”俄罗斯歌剧。1833年,格林卡在德国学习考察时,创作了具有特殊意义的《俄罗斯主题随想曲》和《交响序曲》,这两部作品被认为是歌剧《伊凡·苏萨宁》的“特殊草稿”。

1834年,格林卡回到俄国。他立即会见了普希金、果戈里、维雅采姆斯基等人,表示出要创作一部俄罗斯民族歌剧的强烈愿望,并得到他们的热烈支持。诗人茹科夫斯基很快便提供了一个歌剧题材,这就是伊凡·苏萨宁的英雄故事。这个俄国农民英雄反抗入侵者的故事,紧紧攫住了格林卡的心灵,与他要创作一部“民族英雄悲壮歌剧”的构想极其吻合,他以满腔热情和全部精力投入到歌剧创作中。

1836年11月27日,《伊凡·苏萨宁》在圣彼得堡首演。在沙皇的授意下,改名为《为沙皇献身》,首演获得极大成功。这一天成为俄罗斯民族歌剧的诞生日。大多数舆论对《伊凡·苏萨宁》给予了高度评价,认为“这部歌剧解决了俄罗斯艺术界的一个重要问题——出现了俄罗斯歌剧。格林卡的歌剧开始了一个新的时期,即俄罗斯音乐时期”,《伊凡·苏萨宁》是“俄罗斯歌剧的曙光”。由于这部歌剧中全是普通农民的形象,因此上层社会蔑视地称它为“马车夫音乐”。对此,格林卡坦然接受,他尖锐地指出,在那场抗击入侵者的战斗中,马车夫比老爷们还顶用。

1837年至1839年,格林卡担任宫廷合唱指挥。这一期间,他创作了大量的声乐作品。

1837年春,格林卡构思写作了第二部歌剧《鲁斯兰和柳德米拉》,这是一部浪漫主义的神话歌剧。1842年,格林卡完成了歌剧的全部创作,并与当年的12月9日在圣彼得堡公演。但这部作品并未引起轰动,只有少数作曲家认为它是“非常成功的”,

“在俄罗斯的土壤上又出现了美丽的花朵”。《鲁斯兰和柳德米拉》遭到贵族社会的抵制，他们在最后一幕前，集体提前退场，以表示不满。对于反对派的意见和攻击，格林卡采取了委曲求全的策略，他不得不接受各种修改建议，结果把这部本来很优秀的作品改得面目全非，歪曲了原有的创作构思。直到格林卡逝世后的70年代，《鲁斯兰和柳德米拉》才以本来的面目再现于世，并赢得了积极的评价。

《鲁斯兰和柳德米拉》的失败，促使格林卡于1844年再次出国，寻求新的创作活力。在巴黎，格林卡与柏辽兹建立起了深挚的友谊。柏辽兹热情地把这位俄国作曲家介绍给法国人，他的作品在巴黎受到了热烈地欢迎和高度的评价。此后，他又去了西班牙。

1847年，格林卡返回俄国。在去波兰旅行期间，他创作了最出色的交响乐作品《卡玛琳斯卡娅幻想曲》。柴科夫斯基评论说，所有俄罗斯的交响音乐都是从这部作品中孕育出来的。在50年代，格林卡的周围聚集着一群与贵族社会持相反立场的年轻音乐家，达尔戈梅斯基是格林卡事业的继承者，巴拉基列夫是后来“强力集团”的骨干成员。他们坚定地支持和鼓励格林卡，同时格林卡也是他们艺术事业上的导师和朋友。

格林卡的晚年由于受到贵族社会的打击和排挤，一直郁郁寡欢，只得频繁出国，借以排遣心中的苦闷。1856年，格林卡病倒在柏林。1857年2月15日，这位俄罗斯音乐之父孤独地客死在异国。

二、格林卡的民族歌剧和声乐作品

格林卡一贯认为“创造音乐的是人民”。在这一思想的指导下，他继承和发展了俄罗斯民族民间音乐的优秀成果，在俄国人

民爱国精神和先进思想的影响下，在歌剧、浪漫歌曲和器乐曲等方面，进行了一系列开创性的工作，奠定了俄罗斯民族乐派的基础，在俄国和欧洲音乐史上具有十分重要的地位。

格林卡最杰出的贡献是创立了真正的俄罗斯民族歌剧。格林卡一生就创作了两部歌剧，但就是这两部作品，为俄国民族歌剧的两大分支神话史诗剧和人民历史剧奠定了基础。

《伊凡·苏萨宁》的故事发生在17世纪，波兰贵族的军队利用俄国长期的战乱，入侵俄国，逼近了莫斯科。入侵者逼迫村民苏萨宁为他们当向导带路，企图解救被义军包围在莫斯科的部队。苏萨宁急中生智，一面派养子给俄军报信，一面把入侵者带入荒无人迹的森林。陷于灭顶之灾的敌人杀害了苏萨宁，最后全军覆没。

《伊凡·苏萨宁》以雄壮的群众合唱拉开序幕，格林卡用俄罗斯民间音乐的曲调和波兰舞曲的音乐，形成了敌我双方强烈的对比，追忆了俄罗斯的光荣历史，表现了俄罗斯人民克敌制胜的坚强信念，树立了俄罗斯民族的整体形象。接着在第一幕开始的合唱《我的祖国，俄罗斯大地》中，唱出了“不畏惧，不怕死，我愿为祖国献身”的全剧主题。在第三幕苏萨宁决定为敌军带路时，他再次唱出了这一主题。苏萨宁牺牲后，格林卡将全剧的乐观胜利的情绪推向了高潮，解放了的人民聚集在莫斯科红场上，高唱《光荣颂》，歌声、钟声齐鸣，赞美英烈的功勋和祖国的光荣。

在《伊凡·苏萨宁》中，格林卡充分显示了他精于浪漫歌曲创作的技艺，特别是他把俄罗斯民间音乐的曲调和意大利美声唱法的技巧，十分妥帖地结合在一起，成为俄罗斯民族音乐和西欧演唱方法成功融合的范例。苏萨宁女儿安东尼达的咏叹调《啊，我的田野》，苏萨宁的养子万尼亚的咏叹调《敌人杀害了我的母亲》，以及全剧中的核心唱段、苏萨宁就义前的咏叹调《快升起，

我的朝霞》等，都属于这样的杰作。此外，苏萨宁、安东尼达和她的未婚夫索比宁的三重唱《亲爱的，不要悲伤》、安东尼达的浪漫曲《女友们，我不是为此悲伤》等，也都十分优美精致。

《伊凡·苏萨宁》是第一部和最好的一部俄罗斯民族歌剧，它具有高度的思想水平和艺术水平，为俄国歌剧赢得了世界声誉。

《鲁斯兰和柳德米拉》是一部根据普希金的同名叙事诗创作的神话歌剧。古代的武士鲁斯兰与基辅大公的女儿柳德米拉相爱，在婚宴上，新娘被女巫劫持，鲁斯兰历经艰险，借助神剑的威力，制服了妖魔，救出了柳德米拉。

《鲁斯兰和柳德米拉》的序曲是世界歌剧序曲中的杰作，它是格林卡在完成了全剧音乐后创作的。这首奏鸣曲式的序曲概括了全剧的主题和剧情，格林卡认为它具有“勇往直前的精神”。格林卡在剧中创作了许多带有俄罗斯风味的独唱曲、合唱曲，著名的有柳德米拉的咏叹调《亲爱的父亲，我悲伤》，鲁斯兰的咏叹调《啊，柳德米拉》，合唱《莫悲伤，亲爱的孩子们》《神秘的列尔》等。值得提到的是，格林卡在歌剧中十分成功地引用了阿拉伯、波斯、土耳其等东方民族的民间曲调，创造了艳丽迷人的艺术形象和戏剧场景，使这部神话歌剧更具色彩和魅力。尽管对《鲁斯兰和柳德米拉》一剧存在着争议，但它仍不失为一部优秀的歌剧作品。

格林卡一生创作了 80 多首浪漫歌曲，这些作品形成了他音乐创作中的一个重要方面。格林卡的浪漫歌曲大多是为亲朋好友的家庭音乐会创作的，歌曲题材相当广泛，音乐形象十分丰富。其中的不少作品是为普希金的诗作谱的曲，因此被称为是“音乐的普希金文学”。

《我记得那美妙的瞬间》，是格林卡于 1825 年为普希金的诗歌谱成的浪漫歌曲。这首诗是普希金在流放期间，与以前的女

友凯恩重逢时的赠诗。十分有趣的巧合是,格林卡此时也倾心于凯恩的女儿,于是他把这首感情真挚的诗谱曲后,又题赠给凯恩的女儿。歌曲分为ABA三段,A段诗意的旋律和流动轻柔的钢琴伴奏,表现了他们初遇时的美妙瞬间,B段的旋律产生了强烈的转折,加入了压抑不宁的情绪,表现了分别后的孤独忧伤,A段的再次出现,描绘了他们的重逢,复苏了诗人的身心。全曲带有抒情独白的特点,是格林卡最优秀的浪漫歌曲之一。

《希望的火焰在燃烧》,是格林卡于1838年根据普希金的抒情诗谱写的一首歌曲。这是一首城市情歌小品,格林卡在音乐中运用了日常生活中流行的圆舞曲音乐,感情激越饱满,旋律明快流畅,手法简洁洗练。短短的四个乐句,却充分抒发了热烈的情怀和浪漫的思绪。

《怀疑》和《夜半阅兵》,都是茹科夫斯基的词作。这两首歌曲在格林卡的浪漫歌曲中具有特殊的地位。因为它们不同于格林卡大多数歌曲作品中所具有的如歌如画的浪漫抒情风格,而以戏剧性和宣叙性为主。前者是失恋者的悲歌,以深沉哀戚的音乐,描绘了他的心灵创伤和巨大悲恸;后者接近叙事曲,描写了拿破仑的幽灵在半夜从棺材里出来检阅军队,进行曲式的节奏和悲剧色彩的旋律,给人以威严、阴沉、冷峻、肃杀的感受,塑造了拿破仑壮志未酬,准备率领阵亡将士再赴沙场的传奇形象。

《北方的星》,作于1839年,歌词原是罗斯托普齐娜的诗作。这首简朴纯情的俄罗斯风格的抒情歌曲,描写了一位俄罗斯少女对身在他乡的未婚夫的思恋之情。歌曲是三段体,旋律深情缠绵,以"比群星更光辉"的"北极星"来比喻少女,勾画出一幅纯洁可爱、朴素娴静的人物肖像。

《云雀》是格林卡声乐套曲《告别彼得堡》中的第十首歌曲。1840年,格林卡在离开彼得堡前,根据诗人库科尔尼克的十二

首诗，创作了这部声乐套曲，并以此赠给朋友们。这部声乐套曲中的歌曲各自独立，形象丰富，题材多样，旋律生动，被誉为“格林卡时代俄国浪漫歌曲独特的百科全书”。《云雀》是其中最流行的一首。格林卡在这首歌曲中，以浓郁的俄罗斯民间音乐的曲调，描绘了云雀欢唱、迎接春天的故乡大自然的美丽风光，钢琴的引子模仿出云雀的清脆啼鸣，第一节赞美云雀的歌声，第二节抒发歌手的情怀，结尾终止在云雀轻灵的歌声中。

格林卡的直接继承者是达尔戈梅斯基。

亚历山大·谢尔盖耶维奇·达尔戈梅斯基（Dargomijsky Alexander Sergeivich1813—1869年），出生于贵族家庭，自幼受到良好的音乐教育。1834年，达尔戈梅斯基结识了正在创作《伊凡·苏萨宁》的格林卡。在格林卡的影响下，从此走上民族音乐的创作道路。达尔戈梅斯基主张艺术要表现真实和自然，反映现实生活，刻画人物心理，忠实地再现具体的语言音调，被后人称为“伟大的音乐真理导师”。

达尔戈梅斯基的歌剧代表作是1855年完成的《水仙女》，根据普希金的同名诗剧改编。达尔戈梅斯基通过剧中不幸的磨坊主和他的女儿娜塔莎的悲剧，反映了当时俄国艺术界突出表现的“被污辱和被损害”的进步主题，体现了他注重社会现实问题的创作原则。1866年开始创作另一部以普希金诗剧为题材的歌剧《石客》，但不很成功。达尔戈梅斯基还作有许多优秀的浪漫歌曲，如《热恋》《婚礼》《啊，静悄悄》《我点蜡烛》《老班长》《磨坊主人》《九品文官》《蛆》等。这些浪漫歌曲具有鲜明的民族特色和浓郁的民风气息，有的表达了对爱情与友谊的向往，有的富于浪漫主义叙事曲的特点，有的则具有尖锐的讽刺性和诙谐的戏剧性。

第十一章　19 世纪下半叶的歌剧

浪漫主义歌剧在 19 世纪下半叶发展到了顶峰,在欧洲三个音乐大国中,都出现了世界级的杰出作曲家。

最重要和最伟大的作曲家是德国的瓦格纳。如果说他以前的浪漫主义作曲家只是在某一方面或某些领域取得了辉煌成就的话,那么瓦格纳是他们的集大成者。他对 19 世纪歌剧事业做出的贡献,无论怎样评价也不会过分。

在意大利,威尔第把罗西尼的事业传承得极其出色,他使意大利歌剧达到了登峰造极的地步,并因此成为最伟大的歌剧作曲家。

法国的古诺和比才虽然与瓦格纳、威尔第不能相提并论,但他们的作品对世界产生的影响绝不能低估。特别是比才,由于在创作中表现出了自然主义的倾向,实际上成为浪漫主义终结和真实主义兴起的接力者。

在俄国和捷克、波兰、匈牙利等东欧国家,由于以往音乐上处于相对落后的状况,因此民族主义乐派的兴起更显得气势磅礴,民族主义歌剧的发展取得了卓越的成果。以“强力集团”、柴科夫斯基为代表的俄罗斯民族歌剧和浪漫歌曲,无可置疑地在欧洲声乐史上占据了醒目的位置,而斯美塔那、德沃夏克、艾凯

尔、莫纽什科则成为他们各自的国家引以为荣的最优秀的歌剧作曲家。

第一节　瓦格纳及其乐剧

瓦格纳是19世纪歌剧史上十分重要和特殊的人物。他之所以重要,是因为他是浪漫主义和真实主义的分水岭。在他那里,欧洲浪漫主义歌剧演出了最辉煌的一幕,而自他以后,浪漫主义完成了历史使命,很快趋向消亡。他之所以特殊,是因为他不仅是一位杰出的音乐家和歌剧改革家,而且是积极的社会活动家和著名的思想家。他在政治思想、音乐戏剧美学上的著述,对当时的社会政治生活和文化生活起过重要的影响。在这方面,他是空前绝后的,是任何一位杰出的音乐家无法比拟的。

一、瓦格纳的生平和乐剧创作活动

理查德·瓦格纳(Wagner Richard1813—1883年),1813年5月22日出生于莱比锡的一个警官家庭。父亲早逝,母亲再嫁给剧作家、演员盖伊,举家迁往德累斯顿。继父对幼年瓦格纳的艺术启蒙起到了重要的作用,在他的影响下,瓦格纳从小就对古希腊神话、莎士比亚戏剧和德国民间文学产生了浓厚的兴趣。由于继父的关系,瓦格纳在很小的时候就经常出入剧院,这对他未来的乐剧创作大有裨益。瓦格纳和继父的感情甚笃,当他得知继父在临终时希望他成为音乐人才后,便发誓从此要怀有在世界上获得成就的抱负。14岁时,瓦格纳以一部五幕悲剧《莱巴尔德和阿德莱达》,显示了这位少年的戏剧创作才华。在这部模仿莎士比亚风格的悲剧中,几乎所有的人物都死去了,在最后一幕上场的都是他们的幽灵。

与瓦格纳早熟的戏剧才能相比,他的音乐潜智开发得较晚,并完全是自学的。虽然在他 8 岁时,就能够弹奏出韦伯《自由射手》中的曲调,但对音乐发生爱好并从此转向音乐创作,则开始于以后的中学时期。那时他曾有幸观看了韦伯亲自指挥的《自由射手》的演出及韦伯作品的音乐会,他对指挥家驾驭交响乐队的情景倍感兴奋。对少年瓦格纳产生决定性影响的是贝多芬,他曾抄录了这位大师的几乎所有的作品。特别是他在 1829 年观看了《菲德里奥》的演出后,对音乐和歌唱家的演唱感触极深,并称是这次演出决定了他作为职业作曲家的命运。即使在睡梦中,瓦格纳也曾为贝多芬和莎士比亚激动地泪流满面。可以说,正是这两位伟大人物,奠定了瓦格纳以后从事乐剧创作的坚实基础。

1931 年,瓦格纳进入莱比锡大学读书。此间,他用短短 6 个月的时间,向作曲家魏利格学习作曲理论和技法。在这一时期,瓦格纳创作了早期的 10 几部器乐作品。

1833 年,瓦格纳开始了以音乐创作为职业的正式的作曲家生涯。瓦格纳的创作活动可以分为四个时期。

第一时期,1833 年至 1839 年。这一时期,瓦格纳主要在德国各剧院担任指挥,并开始了初期的歌剧创作活动。

1833 年,由于瓦格纳当演员的哥哥阿尔贝特的介绍,22 岁的瓦格纳到维尔茨堡剧院出任合唱指挥。在指挥之暇,他创作了第一部歌剧《仙女》,这部作品的脚本和音乐都由他本人完成。但这第一部作品的首演却是在瓦格纳逝世后的 1888 年。

1834 年,瓦格纳担任了马格德堡歌剧院的指挥。此间,他又创作了一部根据莎士比亚喜剧《请君入瓮》改编的歌剧《爱情的禁令》,但只上演了很少几场,就因为由主要演员情变引起的矛盾而不得不停演。1836 年,瓦格纳接受柯尼斯堡的邀请,出

任管弦乐队指挥。同年 11 月,他与女歌剧演唱家敏娜结婚。

1837 年,瓦格纳应俄国里加歌剧院之邀,担任了剧院的指挥。从那时起,他着手创作第一部成功的作品《黎恩济》。1838 年夏,他完成了《黎恩济》的歌词部分。又经过 2 年多的时间,整部作品的音乐才得以完成。此间,由于瓦格纳与里加歌剧院的合同已满,他于 1839 年 7 月,偕妻子离开里加,经伦敦前往巴黎。

第二时期,1839 年至 1849 年,瓦格纳在巴黎和德累斯顿。这一时期,是瓦格纳歌剧创作中的重要时期。他创作了《漂泊的荷兰人》《汤豪塞》《罗恩格林》三部杰作,并积极参加了德国资产阶级革命。

1839 年 9 月,瓦格纳抵达巴黎,度过了近 3 年的最艰苦的生活。为了糊口,他不得不为报刊撰稿和替人抄谱谋生,但仍入不敷出,甚至连刮胡刀片也买不起。

尽管如此,瓦格纳并没有中断艺术交流和创作活动。他到巴黎后不久,便结识了海涅、李斯特、梅耶贝尔等文学艺术界的大家,并从海涅那里搜集了《漂泊的荷兰人》与《汤豪塞》的部分素材。1841 年,费尔巴哈发表了著名的《基督教的本质》一书,瓦格纳十分赞同书中的无神论观点,很快便成为费尔巴哈的信徒。

瓦格纳于 1840 年完成了《黎恩济》的全部音乐创作,并把它寄给了德累斯顿歌剧院。1841 年,他又完成了《漂泊的荷兰人》的词曲创作。1842 年 4 月,为筹备《黎恩济》的首演,瓦格纳返回德累斯顿。这部歌剧在同年 10 月的首演中,获得了巨大的成功,演员和观众们为此激动地彻夜未眠。瓦格纳也一举成名,成为德国人议论的中心人物,并因此被聘为德累斯顿皇家管弦乐队继韦伯以后的又一任指挥。而《漂泊的荷兰人》于 1843 年 1

月的首演，却没有《黎恩济》那样走运，观众们似乎还不能一下子接受这部作品的感伤风格。1845年《汤豪塞》的演出，更令瓦格纳伤心，观众们表现出了更大得不理解。虽然瓦格纳在此前已完成了《罗恩格林》的创作，但德累斯顿歌剧院已不敢再贸然上演他的作品。

1848年，德国资产阶级革命的形势如火如荼。瓦格纳在演出受挫后，把精力移向了政治斗争。他发表了《革命》一文，鼓吹激进思想和对现实社会的斗争。1849年，他以德累斯顿宫廷乐手的身份参加了暴动。起义失败后，他遭到当局的通缉，被迫逃亡瑞士。

第三时期，1849年至1864年，瓦格纳在瑞士。这一时期，瓦格纳发表了一系列美学著作，宣扬歌剧改革，并创作了第一部乐剧。

1849年秋天，瓦格纳到达瑞士的苏黎世，开始了流亡生活。此间，瓦格纳先后发表了《艺术和革命》(1849年)、《未来的艺术作品》(1849年)、《歌剧与戏剧》(1851年)、《告友人书》(1851年)等著作。这些著作反映了他在费尔巴哈、巴枯宁、叔本华、尼采等不同社会哲学观点影响下，世界观和艺术观的形成过程，特别是对歌剧改革提出了至关重要的意见，形成了他的乐剧观。

1850年8月，瓦格纳的歌剧《罗恩格林》由李斯特执棒在魏玛公演，这部歌剧实际上是瓦格纳歌剧改革的开端。1859年完成的《特里斯坦和伊索尔德》，则是他的第一部乐剧。在流亡期间，瓦格纳为维持生计，把大多数时间用于指挥音乐会。这既提高了瓦格纳的声誉，也使他结识了更多的朋友，其中包括后来成为他密友的玛蒂尔德·韦森东克夫人，并争取到了不少赞助。特别是1853年，在他40岁生日时举办了瓦格纳音乐节，他的《漂泊的荷兰人》《汤豪塞》《罗恩格林》再次上演，获得成功。

早在1848年，瓦格纳就开始构思乐剧巨作《尼柏龙根的指环》，这部大型作品包括四部独立的歌剧。1853年，他完成了全部的歌词。到他离开瑞士前，已完成了第一部《莱茵河的黄金》、第二部《女武神》的全部音乐及第三部《齐格弗里德》的部分音乐。

1860年7月，瓦格纳得到萨克森当局的赦免，不久他返回德国。1863年，他着手创造《纽伦堡的名歌手》。

第四时期，1864年至1883年，瓦格纳在德国和瑞士。这一时期是瓦格纳事业、生活都十分顺利的时期。他完成了《尼柏龙根的指环》《纽伦堡的名歌手》等重要作品，并建成了有历史意义和重要影响的拜罗伊特剧院。

1864年5月，瓦格纳受到了他的崇拜者巴伐利亚国王路德维希二世的接见，并在此后一直得到这位君主强有力的支持和赞助，这使他的事业和名声达到了高峰。

1866年1月，一直与他处于“战争状态”的妻子敏娜去世。1870年8月，瓦格纳同相爱多年的李斯特的女儿、已离异的柯西玛正式结婚。

1872年5月，瓦格纳为能上演自己的鸿篇巨制《尼柏龙根的指环》，在路德维希二世的同意下，在拜罗伊特小镇兴建自己的剧院。1874年，《纽伦堡的名歌手》上演，这是瓦格纳作品中最具人民性和喜剧性的歌剧。1785年，拜罗伊特剧院竣工。此时，瓦格纳已完成《众神的黄昏》，从而全部结束了《尼柏龙根的指环》的创作。1876年8月，这部巨作在新剧院首演，德国皇帝、巴西皇帝、巴伐利亚国王及李斯特、圣－桑、柴科夫斯基等出席了首演式。这部由当时最杰出的歌唱家参演、分4个晚上演出、长达15小时的作品，引起了巨大轰动。

在这一时期，瓦格纳继续发表论著，阐述他的美学思想和艺

术观点,如《国家和宗教》(1864年)、《德国艺术和德国政治》(1865年)、《贝多芬》(1870年)、《艺术与宗教》(1880年)等。此时,他的世界观已转而信奉唯心主义哲学和基督教,鼓吹沙文主义、神秘主义,但也有不乏见地的艺术观点。

1879年后,瓦格纳因心脏病,连续4年在威尼斯过冬。

1882年,瓦格纳最后一部乐剧《帕西法尔》上演。此后不久,他的心脏病严重复发,1883年2月13日在威尼斯逝世。

二、瓦格纳的美学思想和乐剧改革原则

瓦格纳的世界观十分复杂,经过多次转变才最终形成。他早期信奉费尔巴哈的哲学,信仰共和,倾向革命,具有民主主义、社会主义的思想倾向。后又受巴枯宁的无政府主义思想影响,在德国资产阶级革命中表现得十分激进。革命失败后的流亡时期,瓦格纳转而接受了叔本华、尼采的悲观论、宿命论和种族论的哲学与社会学观点,忏悔自己参与暴动的行为。在他的晚年,保皇思想、大日尔曼的沙文主义思想进一步发展。瓦格纳的思想变化轨迹,反映了德国资产阶级在思想和政治上的蜕变过程,是当时德国及欧洲资产阶级革命的缩影。瓦格纳复杂多元的世界观,是他艺术观和美学思想的哲学基础。

在《未来的艺术作品》《歌剧与戏剧》等一系列美学著作中,瓦格纳提出了关于"未来的戏剧"即他称之为"乐剧"的美学思想。

这一思想是建立在对以往歌剧批判的基础上的。瓦格纳认为:在古希腊时代,一切艺术、诗歌、音乐、舞蹈、建筑等形式,是和谐统一的有机整体。但在以后,各种艺术形式不幸地相互分离了,而歌剧则把这种分离绝对化了。歌剧中的各种艺术形式在很大程度上是相互孤立的,"音乐为了挽回自己的权威,而把

那么多的时间让给了舞蹈”，“明确禁止歌唱演员做任何手势，行动的权利留给了舞蹈演员，而歌唱演员为了专心注意自己的发声，应该抑制任何细微的戏剧表意动作。音乐同诗歌签订了一个协议，这个协议给音乐以一切满足”，咏叹调、宣叙调、重唱把歌剧割裂成若干片段，而它们本身只是没有内容的旋律。瓦格纳把他认为的歌剧的弊端归结为“把表现的手段——音乐当作目的，并把表现的目的——戏剧当作手段，这是存在于歌剧艺术风格中的谬见”。毫无疑问，对这样的歌剧，瓦格纳认为除了加以改革外，别无出路。

瓦格纳改革的目的，是要使歌剧成为多种艺术形式综合的“未来艺术”——乐剧。乐剧应该是“包罗万象的艺术作品”，是一种被称之为“整体艺术”的完整结构。

瓦格纳改革的基本原则，是在乐剧诸因素中，确立诗歌、音乐和戏剧为最重要的要素，并且强调这三种要素的有机结合。在三者的关系上，瓦格纳认为，同过去那种把戏剧当作音乐的仆人的认识相反，乐剧应该是由神话诗歌为基础的戏剧艺术的严肃作品，音乐包括声乐和器乐，是为戏剧服务的。“戏剧音乐中的每一小节，只有在能说明剧情的某些内容或表现人物的特征时才有理由存在”。一方面，乐剧是“一种内向的活动，通过音乐表现而使内心感受”，另一方面，它又是“一部外部的交响曲”，“明确地表现为一种看得见的、可以理解的活动”。

瓦格纳改革的总体设想，是“乐剧不应当如同过去的歌剧那样分为独唱、重唱、合唱、场面等许多段落的排列和衔接，而应该无止境地川流不息着。乐队不仅用以伴奏，它应该奏着各种人物的‘动机’，以造成气氛，起着预感和回想的作用”，瓦格纳要求歌唱家和演奏家们，“他们的表现的任何一瞬间，如果不包含着诗意的目的，如果不是必然地以诗为目的和这目的的实现为条

件,都是毫无意义的"。

瓦格纳改革的乐剧结构,是它要有交响曲乐章的统一性,一脉相承地贯穿于全剧,"这里的统一性是散布于整个戏剧中的许多基本主题组织成的;这些主题互相对比、互相补充、互相分离、互相交织,正如交响曲的乐章中一样;只是,各主题的分离和结合的规则是根据剧情发展的需要而决定的"。

瓦格纳的乐剧改革,主要在以下几方面:

首先,改革了歌剧的演唱形式。瓦格纳大胆地废除了原来歌剧中各自独立的咏叹调、宣叙调、重唱、合唱和芭蕾舞场面,以他追求的"无尽头的旋律"取而代之,并用这种"无尽头的旋律"把各个场次连接起来。当然,在瓦格纳的乐剧中,声乐部分不可能消失了,而是进行了具有革命意义的创新。瓦格纳创造了一种有旋律性的、简短而富于表现力的宣叙调,这种宣叙调实际上消除了以前的咏叹调和宣叙调之间的明显界限,具有原来歌剧中咏叹调和宣叙调的双重功能。它根据剧情的需要,在抒发感情时加强旋律性,在叙述过程时接近于说白。这种被称之为"无尽头的旋律"的宣叙调,是用德文演唱的,在唱段中民族语言与民族曲调相得益彰。

其次,提升了乐队在乐剧中的地位。瓦格纳改革的重点是乐队,他把发挥管弦乐队的作用放到了十分重要的位置,创建了一种交响乐式的乐剧。在乐剧中,歌唱部分只是通过演唱、表演,来阐释歌词里表达的文字,而乐队则起到了表现剧情和主题等内在意义的主导性作用。瓦格纳把乐队看作是乐剧中最重要也是最主要的表现手段。乐队不仅仅是声乐部分的伴奏,更重要的是它承担了表达人物思想感情、回忆、预感或连接剧情发展、描绘自然景象和评论事件等功能。而这些功能是声乐部分所难以代替的。为了在演出中更好地实践这一改革原则,瓦格

纳大大扩充了乐队的规模,使用了低音大号、低音小号等新乐器,应用了三管编制,注重发挥每件乐器自身的特色和功能,采取多声部的手法,凸现戏剧性和交响性。

第三,首创了“主导动机”。瓦格纳改革的一大贡献是创立并应用了主导动机(Ieitmo - tif),瓦格纳把此称为“基础主题”。主导动机是一种用以表现剧中某一人物的思想、感情活动和特定场景的简单而含蓄的旋律片段。主导动机在对象第一次出场或提到时出现,以后在作品中不断出现,从而建立起关于它所表现的人物或场景的联想。重要的是,主导动机的出现不是标签式的简单重复,而是随着剧情的发展,进一步体现人物思想感情的发展、变化或变形,提示或隐喻事件的走向,联系或说明各对象间的关系,它的内涵得到不断地延伸和丰富。瓦格纳的主导动机具有极强的艺术概括力,它仅用寥寥几笔便刻画出对象的核心形象,并赋予其以很大的发展空间,使乐剧中的交响性和戏剧性形成“最高的结合力”,增强了明晰性和统一性,产生了强烈深刻的戏剧效果。

第四,在曲式结构上常用 AAB 和 ABA 结构,使各幕(或大段落)之间形成统一性、连贯性;在使用半音阶和声方面,达到了浪漫主义的最佳效果,成为和声发展史上的里程碑。

瓦格纳的这些美学思想和改革原则,在他的乐剧作品中,都得到了充分的实践和明确的体现。

三、瓦格纳的乐剧作品

瓦格纳的歌剧,他本人称之为乐剧。瓦格纳一生共创作了10 部乐剧,其中的《尼柏龙根的指环》包含有 4 部相对独立的歌剧。与其他歌剧作曲家相比,瓦格纳的创作质量相当高。他的作品特别是《黎恩济》后的乐剧,几乎部部打响,且一部胜过一

部，很少有良莠混杂的现象。因此，虽然瓦格纳的作品在数量上并不多，但却大多是经典之作。

瓦格纳的成名作是《黎恩济》。这部歌剧给瓦格纳带来了极大的荣誉，使他一剧扬名天下知。但《黎恩济》的作用似乎也仅限于此。因为在创作这部作品时，瓦格纳的歌剧改革思想尚未成熟，《黎恩济》的创作风格在很大程度上是瓦格纳后来废弃并加以批判的。它的成功，不是瓦格纳改革思想的成果，而只是迎合了当时观众的审美情趣。对此，瓦格纳坦诚地进行了自我批判：《黎恩济》的"欠妥之处是由于我当时对我们剧目中的歌剧的错误理解所造成的"，他进而深刻地反省道："剧本整体上是失败的，它也就不能像一个好剧本那样让最优秀的和最高尚的音乐发挥出哪怕是最起码的作用"。瓦格纳甚至发誓说，无论是站在艺术家的立场，还是站在观众的角度，他都对《黎恩济》失去了眷恋，他绝不会为修改它而浪费时间。尽管如此，《黎恩济》仍不失为欧洲歌剧史上有影响和有价值的作品之一。

《漂泊的荷兰人》是瓦格纳对歌剧改革的首次尝试。这部三幕歌剧的脚本是瓦格纳根据北欧的传说写成的：在 18 世纪，一位荷兰航海者发誓要冒着风浪绕过好望角，魔鬼罚他终身在海上漂流，除非他找到一位真心爱他的姑娘。航海者按照魔鬼的指示，每七年登陆一次，去寻觅爱人。这次他遇到了挪威人达兰德，达兰德听了他的叙述后，同意将女儿桑塔嫁给他，而桑塔也忠心于这位勇敢的航海者。但当航海者看到青年埃里克苦苦追求桑塔时，便毅然离开了那里。而桑塔决心赎身相救，她跳入了大海，和航海者拥抱着浮出海面。

瓦格纳在《漂泊的荷兰人》的序曲里，运用了主导动机。代表航海者的主导动机表现了哀愁与祈望，代表桑塔的主导动机优美而柔和，尤其是代表海洋的主导动机强暴可怖，极其真切，

给人以身临其境的感受。这些主导动机概括地展现了全剧的内容，并在以后的剧情中，反复出现，根据剧情的发展而变化。剧中航海者的《我在激浪深处寻找死神》、桑塔叙述航海者的故事歌等，全都有主导动机的旋律。《漂泊的荷兰人》是体现瓦格纳浪漫主义创作风格的杰作，剧中的孤独者的形象和尘世与神界的冲突，在当时具有广泛而积极的社会意义。作品中歌词和音乐也都取得了相当高的成就，展示了瓦格纳卓而不群的艺术才华。特别是第二幕中的《纺织合唱曲》，旋律十分优美，流传很广。

《汤豪塞》的全称是《汤豪塞与瓦尔特堡的歌咏比赛会》，是一部比《漂泊的荷兰人》更优秀的三幕浪漫歌剧。它的主题是反对禁欲。故事梗概是这样的：游吟诗人汤豪塞爱上了瓦尔特堡首领的侄女伊丽莎白，同时又追求爱神维纳斯。在瓦尔特堡的赛歌会上，他竟当着伊丽莎白的面表白他与维纳斯的爱情，结果被首领罚去罗马赎洗罪愆。伊丽莎白日夜盼望情人归来。但返回的朝圣者中却不见汤豪塞，她最终积郁而死。而汤豪塞并没有在罗马得到宽恕，他倒在伊丽莎白的棺盖上颓然死去。

《汤豪塞》的序曲十分出色，是音乐会中最受人喜爱的曲目之一。序曲分三部分，具有强烈对比的戏剧性，第一部分以朝圣者大合唱开始，描绘了人世的纷争和汤豪塞的内心情感；第二部分用轻佻妩媚的音乐，表现了瓦尔特堡和维纳斯的放荡与神秘，紧接着是汤豪塞对维纳斯狂热的歌颂；第三部分再现了朝圣者大合唱的主题，音响丰满庄严，表现了汤豪塞已赎洗了罪过，最终得到了宽恕。剧中汤豪塞的哀歌、伊丽莎白的《我恳求你们宽恕他》、沃尔夫伦的《晚星之歌》，以及赛歌会前宾客入场时辉煌强劲的进行曲，都十分优秀。特别是《汤豪塞之歌》，瓦格纳认为“这首歌显示了汤豪塞灾难的全部意义，甚至表现了汤豪塞的全

部本质”,是全剧中十分重要的唱段。

《罗恩格林》是瓦格纳又一部重要的抒情歌剧。罗恩格林是瓦格纳塑造的又一个孤独者的艺术形象,瓦格纳曾在《告友人书》中指出,“我在这部歌剧里揭示了现代生活中真正艺术家的悲惨处境”。《罗恩格林》讲述了这样一个故事:爱尔莎公主受到弗里德里希伯爵的诬告,天国武士罗恩格林解救了爱尔莎,并在决斗中战胜了弗里德里希,要娶爱尔莎为妻,条件是爱尔莎不得询问他的姓名与来历。但在弗里德里希的女巫妻子的挑唆下,爱尔莎在新婚之夜违背了誓言,追问罗恩格林的来历。结果,罗恩格林被迫返回天国,而爱尔莎也悲痛而死。

《罗恩格林》中的罗恩格林主导动机,十分优美动人,宛若天国之音。对此,柴科夫斯基评述说:“这可能是这位著名的德国作曲家最成功、最富于灵感的创造,它描绘了光明、真理和美丽的国度”。《罗恩格林》中有许多久唱不衰的歌曲,其中最著名的是至今仍在婚礼上演唱的《婚礼大合唱》。此外,罗恩格林的《再见吧,我的天鹅》《芬芳的花香》,爱尔莎的《爱尔莎之梦》《柔和的风》《奇异的火焰在心中燃烧》等,都各具特色,给人以深刻印象。关于《罗恩格林》的音乐,李斯特曾做过精辟地评价:“这部歌剧音乐的主要特征是构思和风格的统一,因而离开整体性去理解一段旋律、一段合奏曲或其他某一乐段是不可能的。一切都相互联系,相互契合,交替上升,并与对象紧密交织在一起,不可能与之分开。”这正体现了瓦格纳改革的一个十分重要的原则。

《特里斯坦和伊索尔德》是瓦格纳最有代表性的作品。它写于瓦格纳创作精力最旺盛的时候,是他成熟风格的典范之作。由于《特里斯坦和伊索尔德》充分体现了瓦格纳改革的基本原则,因此被认为是他的第一部乐剧。

《特里斯坦和伊索尔德》是一个中世纪的悲剧故事:骑士特

里斯坦护送爱尔兰公主伊索尔德前往康沃尔与马可国王结婚。但此前,他已与为他疗伤的伊索尔德相爱。当伊索尔德发现特里斯坦正是杀死她未婚夫的敌人后,试图毒死他。但两人却饮下了伊索尔德的侍女布兰甘妮偷换的爱药,更加深深地陷入了情网。他们的爱情被心怀叵测的梅洛特发觉,并向国王告发。正当这对恋人在夜晚相约时,国王带领人包围了他们。特里斯坦被梅洛特刺伤。垂死的特里斯坦在伤痛时仍十分怀念伊索尔德,当伊索尔德赶来救治他时,特里斯坦死在她的怀里。国王宽恕了这对情人,而伊索尔德却带着喜悦和无悔的微笑,与特里斯坦同归于尽。

《特里斯坦和伊索尔德》没有太多的舞台动作,而是通过极富感染力的音乐语汇,深刻地揭示了死亡与痛苦的爱情悲剧的主题,用声乐交响诗的形式,把剧中人物的情感表现得淋漓尽致。

这部乐剧中有一系列主导动机,它们交织展开,表现了特里斯坦和伊索尔德的爱情故事。特别需要指出的是,瓦格纳运用了深层次的象征手法,把自然景象和人物情感引入主导动机。其中最出色的是不断地出现的"日"与"夜"的主题,"日"代表了传统的价值观念,象征着仇视,"夜"代表了内心世界,隐喻着爱情和友善。在第二幕和第三幕的引子中,特里斯坦和伊索尔德诅咒白昼,期盼黑夜,因为白昼使他们分离,而只有在黑夜的掩护下,他们才能相见;即使是噩梦,也是白日的噩梦,因为夜晚对于他们来说,只有狂悦的幸福爱情。此外,瓦格纳还设计了爱情、死亡、命运等多种主导动机。这些动机在剧中无处不在,或独立、或交织、或连接在一起,形成统一、持续的强烈激情,给人以极大的心灵震撼。

与瓦格纳前几部歌剧有所不同的是,《特里斯坦和伊索尔

德》没有序曲，而以前奏曲代之。瓦格纳认为，前奏曲比序曲要自由灵活，更多地具有抒情性，而不是戏剧性。《特》剧的前奏曲包涵两个主题，即“爱的表白”和“爱的渴望”。这两个具有鲜明浪漫主义色彩的主题，分别代表了特里斯坦和伊索尔德的动机，并在剧中反复出现。剧中的名曲有第二幕中特里斯坦与伊索尔德相会时的二重唱《啊，恋之夜》(也称《爱情二重唱》)，以“夜”的主导动机逐渐取代和消融“日”的主导动机，表现了爱情的巨大能量，音乐激动沸腾，令人销魂，是瓦格纳作品中的精华。第三幕中伊索尔德的《爱情死亡》也是一首感人肺腑的歌曲，由死亡、爱情等动机交织组成，并在最后形成巨大的音响，深刻而强烈地再现了全剧的主题。在《特里斯坦和伊索尔德》中，瓦格纳的另一大成就是使用了半音阶和声，并通过调性的不断改换，建立了和声组织的新系统。这些特点加上主导动机交响化、流动但不规则的旋律，以及对乐队功能的扩充等，集中地反映了瓦格纳改革的成果和创作风格，并对20世纪的音乐创作产生了十分重要的影响。

总之，《特里斯坦和伊索尔德》充分展现了瓦格纳惊人的音乐才华，全面实践了他的歌剧改革思想，在欧洲歌剧史上具有相当重要的地位。

《纽伦堡的名歌手》是瓦格纳具有独特风格的一部作品。它一反瓦格纳取材神话传说的习惯，直接反映了现实生活，并具有鲜明的乐观主义精神和喜剧风格。这部作品，反映了瓦格纳复杂矛盾的艺术观点，也表现了他能够根据不同题材创作不同风格音乐的创作功力。因此，在瓦格纳所有的作品中，《纽伦堡的名歌手》占有特殊的地位。该剧的风格与《特里斯坦和伊索尔德》截然相反。它讴歌了光明、喜悦和人生的胜利，是一幅优美生动的德国民俗画卷。剧中的主人公瓦尔特，是瓦格纳根据16

世纪享誉全欧的纽伦堡名歌手而塑造的典型形象，而另一主要人物萨克斯则是真实的历史人物。剧中讲述了骑士瓦尔特为了赢得伊娃的爱情，在鞋匠萨克森的帮助下，在名歌手的演唱会上脱颖而出，与伊娃结成伴侣的故事。

歌剧的序曲是一首出色的管弦乐曲，它展现了全剧的主导动机，概括地表达了思想主题和主要内容，特别是瓦尔特的主导动机，既表现了他追求新理想的个性，又描绘了他对伊娃的诚挚热烈的感情。瓦尔特的《获奖之歌》是最重要和最受欢迎的歌曲，它在剧中以独唱、重唱及序曲等形式多次出现，是全剧的核心唱段；瓦尔特的《在冬天宁静的炉旁》，合唱曲《觉醒吧，黎明将要来临！》等，都是十分感人的歌曲。

《尼柏龙根的指环》是一部神话巨作。它包括了四部歌剧：《莱茵河的黄金》(序幕)、《女武神》《齐格弗里德》《众神的黄昏》。瓦格纳为创作这部巨作，几乎花费了后半生的大部分时间。其中，歌词创作用了4年，全部的音乐创作用了20多年。瓦格纳在谈到《尼柏龙根的指环》时说："它无疑是惟一要我倾注全部的生命和写作努力的。如果我亲自体验这部歌剧的上演，我的人生无疑是十分了不起的，如果做不到，我会为它的美而死"。

《尼柏龙根的指环》取材于斯堪的那维亚的神话传说。

第一部(序幕)《莱茵河的黄金》：在莱茵河的河底藏着黄金宝库，有三位水仙女护卫着它。如果谁能窃走黄金，并把它炼成指环，谁就能统治世界。但同时也就丧失了爱情的权利。雾魔阿尔伯利希宁愿摈弃爱情，也要盗得黄金。他终于得逞，跳进了尼柏龙根洞穴。众神之王浮旦为建造神宫，将妻子弗丽卡的妹妹弗里雅抵押给巨人，并答应巨人的要求，用指环赎回弗里雅。在尼柏龙根洞穴，浮旦和火神洛格用计骗得指环，阿尔伯利希诅咒得到指环的人将死亡。果然，当浮旦不情愿地把指环交给巨

人时，两个巨人立即发生了争斗。结果巨人发夫纳杀死了另一个巨人。弗里雅得救了。

第二部《女武神》：浮旦为防止阿尔伯利希的诅咒应验，与智慧女神生下了9位女武神，为首的是布伦希尔德。浮旦还变做凡人与人间的女子生下了一男一女，即齐格蒙德和齐格琳德。由于他们生在异地，相互之间并不认识。一次，齐格琳德救助了受伤的齐格蒙德，两人由此迸发爱情。他们遭到齐格琳德丈夫洪丁的追杀。女武神布伦希尔德为他们的爱情所感动，违背浮旦父王的旨意，保护了他们。在混战中，齐格蒙德被洪丁刺死。齐格琳德在女武神的劝告下，带着与齐格蒙德相爱后的身孕，逃进已变成巨龙的发夫纳的藏宝地。布伦希尔德因违犯浮旦的命令，被罚长眠在岩石上。除非有一位勇敢的英雄闯进火阵，用爱情唤醒她。

第三部《齐格弗里德》：齐格琳德在生下齐格弗里德后死去。雾魔阿尔伯利希的弟弟米梅收养了齐格弗里德，想利用他从巨龙手里夺回指环。齐格弗里德用父亲生前遗留下来的碎剑，熔铸成一把利剑，并用它经过一场恶斗杀死了巨龙。在小鸟的指引下，齐格弗里德夺回了指环和隐身盔。小鸟提醒他提防阴险的米梅，并引领齐格弗里德到达布伦希尔德长眠的岩石下。勇敢的齐格弗里德战败了浮旦，营救出了布伦希尔德。布伦希尔德决心放弃神的身份，投入了齐格弗里德的怀抱。

第四部《众神的黄昏》：齐格弗里德把指环赠给布伦希尔德，作为定情之物，便离开她去冒险出游。雾魔阿尔伯里希的儿子哈根发誓要夺回指环，他指使同母异父的根特用迷药迷乱了齐格弗里德的本性，使他热恋起根特的妹妹古特鲁妮，并许诺效忠根特。在齐格弗里德和古特鲁妮的婚礼上，布伦希尔德怒不可遏，发誓复仇。在一次狩猎中，哈根和根特谋杀了齐格弗里德，

齐格弗里德在死前恢复了神志，大声呼唤着布伦希尔德。悲痛的布伦希尔德向躺在柴堆上的爱侣告别，最后纵身跳入烈火中。莱茵河水顿时翻腾起来，水仙女们夺回了指环。神宫在烈火中覆灭。

《尼柏龙根的指环》实际上是一部道德剧，它隐喻了瓦格纳的信仰和理念，这就是：财富是获得和确保统治的工具，谁拥有了大地的宝藏，谁就能增强威力；但无限的权力又是潜在的恶魔，谁把它作为追求的最终目的，谁就会因道德堕落而走向毁灭。对此，瓦格纳明白地表示："我必须把我的整个神话按照它最深刻、最广泛的意义，用最高度的艺术明晰性传达出来，以便能被人完全理解"。对这部巨作隐喻的哲学和社会学理念，瓦格纳作了进一步地剖析：诸神的"力量胜于一切，然而，他们借以取得统治地位的和平并不基于调和之上：它是通过暴力和阴谋来实现的。他们建立更高级的世界秩序的意图就是道德意识，他们所追寻的非正义就附在他们自己身上"。瓦格纳的这一解释，阐明了《尼柏龙根的指环》所具有的积极的社会现实意义。

《帕西法尔》是瓦格纳最后一部歌剧，叙述了帕西法尔夺回被邪恶的魔法师克林沙抢走的圣戟的故事。晚年的瓦格纳已皈依基督教，这部歌剧则表现了基督教战胜异教的主题。帕西法尔是基督教的化身，克林沙是异教的化身，而孔德里则代表了最终接受洗礼、皈依基督教的异教徒。《帕西法尔》的前奏曲、圣餐宴会的音乐、以及终曲有着浓郁的宗教色彩，在仿佛是天国音乐的优美的曲调中，体现了圣洁崇高、坚贞刚毅的宗教精神，堪称宗教音乐里的精品。

第二节　威尔第及其歌剧

威尔第和瓦格纳是同时代人，也是同等级别的伟大作曲家。与瓦格纳的歌剧改革不同，威尔第坚持意大利歌剧的光荣传统，致力于歌剧的完美与精致。正是由于他的不懈努力，意大利歌剧取得了空前绝后的辉煌成果。威尔第是一位艺术寿命与自然寿命一样长久的作曲家，也是 19 世纪意大利乃至欧洲最伟大的歌剧作曲家。他的艺术生涯本身就是一部 19 世纪下半叶的意大利歌剧史。

一、威尔第的生平和歌剧创作活动

朱塞佩·威尔第(Verdi Giuseppe1813—1901 年)，1813 年 10 月 10 日出生于意大利北部帕尔玛公国布塞托市的小镇隆科莱。父母经营着一家兼做杂货铺的小饭馆。他们沉默寡言、忧郁孤僻的性格，遗传给了威尔第，并成为他一生中的“种子”性格。由于当地条件和家庭经济状况所限，威尔第没有学习音乐的良好环境。但这并没有妨碍他对音乐的爱好，在向乡村教堂的管风琴师学习演奏时，威尔第就表现出惊人的音乐悟性和才能。10 岁，威尔第在他父亲的朋友巴雷吉的帮助下，进入布塞托市的音乐学校。在 4 年的学业里，他攻读了作曲理论，并广泛参加了音乐活动。

1828 年，15 岁的威尔第从布塞托音乐学校毕业。他选择音乐作为其终身职业，并尝试创作了几部协奏曲，他为在布塞托剧院上演的《塞维利亚的理发师》写了一首序曲，引起了小城的轰动。此间，巴雷吉为威尔第的成名立业，甚至生活起居，都提供了难能可贵的支持和资助。这种侠义式的支持和父爱般的关

怀，一直持续到他逝世。

1832年6月，威尔第来到米兰。他以极大地热忱报考米兰皇家音乐学院，但却被以没有音乐天才为由而拒之门外。从此，威尔第再没有接受过高级别的正规音乐教育。对米兰音乐学院的决定，威尔第深感羞辱，以至于一生中对此都不能原谅。当威尔第成名后，便对米兰音乐学院还以颜色，断然拒绝了他们以威尔第的名字命名这家音乐学院的请求。

此后，威尔第除了师从著名的歌剧作曲家拉维尼亚进行私人学习外，还大量抄写了巴赫、亨德尔、莫扎特、贝多芬等音乐大师的作品，并观摩了唐尼采蒂、贝利尼歌剧的演出。

1836年4月，威尔第和相爱已久的巴雷吉的女儿玛格丽塔结婚。

威尔第的歌剧创作活动，可以分为三个时期。

第一时期，40年代前后。这一时期是威尔第的成名期。威尔第在米兰开始了歌剧创作活动，参与了意大利人民反抗法、奥占领的爱国运动，创作了包括爱国英雄歌剧及爱国歌曲在内的一生中一半以上的歌剧。

1839年初，威尔第夫妇移居米兰。同年11月，他的第一部歌剧《奥贝托》在斯卡拉歌剧院上演，观众和舆论给予了很高的评价，称威尔第是一位了不起的年轻的歌剧作曲家。《奥贝托》虽然算不上是一部杰作，但在威尔第的创作生涯中有着重要的影响。对此，威尔第传记作家塔罗齐指出："《奥贝托》里已包含了《游吟武士》或者《厄尔南尼》的某些因素：一个为了自己不可遏制的音乐创作愿望而付出昂贵代价的人的痛苦和愤怒。这些旋律充满着自豪、自尊的感情和对周围一切的隐隐的蔑视，充满着把这一切用激动坦率的乐声，向全世界倾诉的强烈愿望。威尔第的激动的、发人深省的音乐，不仅可以有新的唱法，而且使

人对歌剧、剧院产生新的理解”。

《奥贝托》打开了威尔第闯进意大利歌剧界的大门。此后，他与斯卡拉歌剧院经理莫雷利签订了创作合同。根据合同规定，威尔第必须在两年内写出三部歌剧，报酬是12000奥地利里拉。

但不幸的是，1840年夏，威尔第的小儿子和与威尔第患难与共的爱妻玛格丽塔，在二个月内先后被病魔夺去生命。威尔第在巨大的打击面前，坚持创作完二幕喜歌剧《一日为王》。遗憾的是，这部喜歌剧遭到了观众的冷遇，舆论对此也进行了抨击。由于《一日为王》的失败，威尔第在以后的50年里，再也没有写过喜歌剧。

19世纪40年代，法、奥在意大利建立起统治，意大利人对外来入侵者进行了一系列的反抗与抵制。1842年3月9日，威尔第创作的以反映意大利民族主义情绪为主题的歌剧《纳布科》，在首演后大获成功。它在客观上煽起了意大利人的爱国热情，主人公在异族统治下的反抗，引起了观众的强烈共鸣。罗西尼称威尔第是“我们当中惟一能写大型歌剧的人”；《米兰日报》《费加罗报》纷纷给予高度评论，说威尔第“具有极大的可以说是宏伟的创造力”，“歌剧震撼了观众，他们疯狂鼓掌，不断喝彩”。《纳布科》在几个月里连续上演，其中的合唱《飞翔吧思想，展开金色的翅膀》，是欧洲歌剧艺术中最伟大的合唱曲之一，并在威尔第逝世后的葬礼上被成千上万的人们吟唱。《纳布科》的成功，把威尔第引上了意大利歌剧之王的宝座。

1843年2月，威尔第创作的另一部反映民族独立主题的歌剧《伦巴底人》，在冲破奥地利占领者的重重阻力后上演。它取得了和《纳布科》一样的成功。剧中的合唱《啊，至亲的上帝》，在意大利人民中广为传唱，成为争取独立自由的战歌。

1844年3月，威尔第以一部具有强烈震撼力的歌剧《厄尔南尼》，再次赢得声誉。这部洋溢着青春气息的歌剧，被青年人竞相传唱。此后，威尔第在荣誉和观众的呼声中，无法停下创作活动。他几乎成为一个"音乐苦役犯"，连续创作了《福斯卡里父子》(1844年)、《奥里昂姑娘》(1845年)、《阿尔吉拉》(1845年)、《阿蒂娜》(1846年)、《麦克白》(1847年)、《强盗》(1847年)等水平不一的歌剧。

1848年初，在巴黎革命的影响下，意大利各地也相继爆发了革命。威尔第认为，现在意大利最需要的是"大炮的音乐"，他应该用歌剧的方式"发出爱国的炮弹"。于是，威尔第创作了《莱尼亚诺之战》，剧中的主人公费鲁乔被威尔第称之为"一个顶天立地的形象，为意大利的自由而斗争的最伟大的受难者"。1849年的狂欢节期间，《莱尼亚诺之战》在罗马上演，"人们像旋风一样冲入大厅，剧院挤得水泄不通。大师(注：指威尔第)被唤到舞台上谢幕20次。第二天，无论是一张票，还是一份载有歌剧内容的节目单，都无法弄到——全部卖光了"。当第一幕的合唱《意大利万岁》响起时，全场的观众挥舞着旗帜，起立高唱，而扮演占领者的演员差点儿遭到观众的毒打。

1849年12月，威尔第创作完成了歌剧《露易莎·米勒》。这部歌剧中的几首歌曲，如男高音咏叹调《当晚上一片寂静的时候》，是音乐会保留曲目。

第二时期，50年代。这一时期，威尔第的创作活动进入了高峰期。他的《弄臣》《游吟武士》《茶花女》，成为歌剧史上的伟大里程碑。

1849年底，威尔第回到故乡布塞托。以后，他接连写出了3部震惊世界的歌剧作品。

威尔第在回故乡前，被雨果的剧本《国王寻乐》深深吸引，并

兴奋不已。1851 年初,威尔第以 40 天的速度创造完成了《弄臣》的全部音乐。1852 年 3 月 31 日,《弄臣》在威尼斯首演。为了在首演中给观众一个惊喜,威尔第直到演出的前一天,才把那首著名的歌曲《女人善变》的乐谱交给演员。果然,首演一再被观众的欢呼声和掌声打断。《弄臣》和《女人善变》不胫而走,传遍了意大利各地。罗西尼在观看了演出后感慨地说:"在这部作品中,我终于看出了威尔第的天才。"而在此前,这两位歌剧大师多少有些貌合神离。

1853 年 2 月 19 日,威尔第又一部浪漫主义杰作《游吟武士》在罗马首演。它所取得的成果和《弄臣》相似。

在结束了《游吟武士》的创作后,威尔第立即着手《茶花女》的创作。这部作品仅花费了威尔第一个月的时间。但当《茶花女》于 1853 年 3 月 6 日在威尼斯首演时,由于演员选择不当,观众并未认可。直到一年以后重新演出时,才大获成功,并很快风靡全欧。

《弄臣》《游吟武士》和《茶花女》的问世,使威尔第在歌剧界的成就和声望,迅速超过唐尼采蒂和贝利尼,甚至连罗西尼都屈居其后。威尔第从此成为意大利最伟大的歌剧作曲家。

1853 年的春、夏,威尔第在家乡的庄园里做了几个月的休整。10 月,他来到巴黎,与巴黎大歌剧院签订了合同,开始构思《西西里的晚祷》。这部歌剧在 1855 年 6 月巴黎国际博览会开幕时首演,尽管一连演了 50 多场,但对它的评价褒贬不一。以后,威尔第又创作了《阿洛尔德》(1857 年)、《西蒙·波卡涅拉》(1857 年)。

1859 年 2 月 18 日,威尔第的又一部杰作《假面舞会》在罗马上演。此前,因为这部作品被检查官禁演,在那不勒斯引发了一次支持威尔第的群众示威游行。《假面舞会》演出时,观众们

以高呼“威尔第万岁”,表达了对这部作品及伟大作曲家本人的高度赞誉。

1859年8月,威尔第和与他同居多年的著名的女高音歌唱家斯特雷波尼举行了简朴的婚礼。

第三时期,60年代至威尔第去世。这一时期,威尔第老骥伏枥,创作了精品之作《阿依达》,并以惊人的精力创作了他最伟大的抒情悲剧《奥赛罗》和最伟大的喜歌剧《福斯塔夫》。

1866年,威尔第到达巴黎。他的这次巴黎之行,一是为了和巴黎大歌剧院签合同,二是可以观摩正在那里演出的瓦格纳的《汤豪塞》。当时威尔第和瓦格纳同时称雄于歌剧舞台,威尔第看了这部歌剧后,对瓦格纳的改革不以为然。但是,威尔第在1867年为巴黎大歌剧院创作的《唐·卡洛斯》上演后,却被评论家认为是“瓦格纳化”了。法国歌剧作曲家比才也批评威尔第失去了自己原有的风格。威尔第对此予以否认,声明自己关心的只是旋律,而不是任何“主义”。在以后的日子里,威尔第曾多次被指责仿效了瓦格纳。这位大师在苦恼之余,用瓦格纳的话予以回击:“每一个人都应该保持自己的民族特色”。由于威尔第讷言寡语的性格,他对这类评论大都保持沉默:“我有自己的意见,我把它藏在心底”。

《唐·卡洛斯》的演出反映平平。威尔第回到了自己的庄园,重新享受田园之乐。但是,对他恩重如山的岳父巴雷吉和他事业上的老搭档、歌剧脚本作家皮亚韦相继不幸去世,使威尔第遭受了沉重的打击。幸而,一位举止高雅、丰韵迷人的波希米亚女歌唱家施托尔茨,在一次偶然的相遇中,闯进威尔第的生活。从此,威尔第寻到了自己的精神支柱。在以后相当长的日子里,施托尔茨是威尔第每一部新歌剧中的一号女主角,他们保持了密切的情谊。

1868年6月，威尔第拜访了他心仪已久的83岁的老作家曼佐尼。1870年，声望卓著的威尔第当选为意大利众议院议员，但他宁愿呆在自己的庄园里享清福，很少去罗马参加他不感兴趣的政治活动。在这前后的一段时间里，他过着离群索居的生活。此间，威尔第还创作了《梅菲斯特费勒斯》，修改了他以前创作的《命运之力》。

1871年12月，威尔第创作的以古埃及传说为背景的歌剧《阿依达》在开罗首演。两个月后，《阿依达》在威尼斯上演，由施托尔茨担纲。这部卓越的歌剧，再一次掀起了对威尔第的狂热。观众的情绪极其亢奋，年愈60岁的威尔第出台谢幕竟达40次。

1873年5月，曼佐尼病逝。悲痛万分的威尔第竟没有勇气出席这位圣者的葬礼。他怀着无限的崇敬之情，在家中专心致志地为死者创作了一部《安魂曲》。在曼佐尼逝世一周年之际，《安魂曲》在圣马尔科大教堂演奏，威尔第亲自指挥。这部杰作是威尔第除歌剧之外惟一享有盛誉的作品。

此后的13年中，垂暮之年的威尔第除了对《西蒙·波卡涅拉》和《唐·卡洛斯》作了修改外，没有创作新的作品。他在家乡投资农业生产，创办农场，组建了几家慈善机构、医院，并在米兰成立了一个老年音乐之家。闲暇时，威尔第以农趣为乐，还喜欢旅行访友，或与他们通通信。在以后出版的《威尔第书信集》中，留下了作曲家对创作和生活的宝贵意见。

然而，威尔第的音乐生命并没有就此结束。为了在他与瓦格纳旷日持久的创作风格之争中获胜，他决心再次拿起笔，以新的艺术成果证明自己。古稀之年的威尔第用了几年时间，构思创作了《奥赛罗》，为此他倾注了全部的精力，并亲自挑选演员、排戏、指挥合唱、审查服装、道具，检验每一个细微的环节。1887年2月5日，《奥赛罗》在斯卡拉歌剧院首演。此前，所有的戏票

告罄，即使是高价黑票也无法买到，舆论界对大师的复出充满了热情和信心。正如人们所预期的那样，首演的场面激动人心，一些国家的政要、文化名流和观众一起，如痴如醉地沉浸在剧情中，欢呼声、掌声震耳欲聋。74 岁的威尔第和主要演员的谢幕花费了 15 分钟。散场后，欢腾的人群抬着大师回到住所。威尔第几次到阳台上与人们挥手告别，直到扮演奥赛罗的演员塔马尼奥高声清唱了一曲《欢腾吧》之后，热情的观众才陆续散去。

1889 年，有关方面决定成立一个专门委员会，隆重庆祝威尔第的第一部歌剧《奥贝托》首演 50 周年。威尔第对此深感不安。他认为举办这样的庆祝活动徒劳无益，并让他"极其讨厌"。威尔第建议把庆祝活动的钱省下来建立一笔基金，用来褒奖像普契尼、马斯卡尼这样有成就的后起之秀。但庆祝活动还是如期举行了。国王、议长和文化艺术界的领袖们给威尔第发来了贺电。

在以后的几年，眼见着亲朋故交相继离开人世，威尔第自感来日不多。这位 80 高龄的老人以每天工作 7、8 个小时的超常效率，又完成了一部杰作——《福斯塔夫》。这既是威尔第最后一部喜歌剧，也是他漫长而辉煌的创作生涯中的最后一部作品。在完成厚厚三大本总谱后，威尔第在最后一页写下了一个"完"字，并意味深长地写到："去吧，去吧，往前走——往前走！别了!!!"1893 年 2 月 9 日，《福斯塔夫》的首演获得了与《奥赛罗》相同的成功。

1897 年 11 月，威尔第的妻子斯特雷波尼因病去世。这对 85 岁的威尔第是致命的一击。他深深地感受到了孤独和由孤独带来的恐惧。

1901 年 1 月 27 日，这位伟大的老人与世长辞。意大利举国哀痛。尽管威尔第在遗嘱中表示自己的葬礼应该是"非常简

朴的”，但人们倾城出动，情不自禁地涌上街头，在《飞吧思想，展开金色的翅膀》的合唱声中，送别最伟大的歌剧艺术大师。

二、威尔第的歌剧作品

威尔第的研究者们认为，“在天才的作曲家中，威尔第也许是最后一个完美的、自我充实的创作者。他专心致力于自己的艺术，和艺术融为一体。他力求不为任何不可告人的目的而从事艺术创作，是被自己的作品完全掩盖起来的最受崇拜的人物”，“他是一位把一切都融进自己艺术的人”。

威尔第的歌剧创作风格，具有以下几方面主要特点。

首先，威尔第坚持认为，每一个民族都应当培育和拥有属于自己的音乐。据此原则，威尔第保持了独立的创作风格。他继承和发展了意大利优秀的歌剧音乐传统，吸取了其中的精华。他的歌剧音乐是在意大利丰沃的歌剧土壤上的精耕细作，这不仅表现在对祖国独立自由的讴歌上，还更多地表现为由于他的努力而最终形成了意大利歌剧的鼎盛时期。

第二，威尔第的歌剧奉行“人性戏剧”的理念。他的早期作品以爱国英雄为主要题材，成熟期后的作品则更多地反映现实生活中有血有肉的普通人，着力描绘世俗人情和社会悲剧，揭露上层社会伪善奸险的丑恶本质，同情和赞美被欺压者，塑造了众多有光彩、有艺术感染力的人物形象。特别是他的晚期作品，更鲜明地体现了人道主义的精神，更深刻地剖析了人性的优劣善恶，具有积极的社会意义和强大的悲剧力量。

第三，威尔第的歌剧十分注重大场面的描绘与人物性格的刻划相结合，丰富的旋律性和强烈的戏剧性相结合，既运用了主导动机的手法，加强戏剧的表现力和连贯性，又擅长以明晰洗练乐汇，描绘人物心态，塑造人物形象。威尔第是旋律大师，又是

戏剧巨匠，他的创作指南是"短小的戏剧，迅速的进展，饱满的热情"。

第四，威尔第对歌剧的形式做了有益的创新。他打破了原来意大利歌剧中各幕之间的"分曲"模式，以具有有机联系的"场"代之；他加强了乐队在歌剧中的地位和作用，特别是为男声部演员划分了明确的界限，从而开创了美声唱法的辉煌时代。

威尔第和瓦格纳是同时代的歌剧大师，他们各自在本国把浪漫主义歌剧推向了高峰。因此，人们常常把他们相提并论，并加以对照性的研究。通过分析比较，我们不难发现，威尔第和瓦格纳在许多方面存在着不同：瓦格纳的歌剧具有较强的哲理性，威尔第的歌剧则以现实主义取胜；瓦格纳的歌剧题材多为神话传说，人物多是神仙魔怪，威尔第的歌剧题材大多取自现实生活，人物是凡夫俗子；瓦格纳重视歌剧的交响性，威尔第偏重于音乐的旋律性；瓦格纳认为歌剧的基础是戏剧，威尔第认为歌剧的基础是歌唱；瓦格纳崇拜大自然，威尔第利用大自然。

威尔第一生创作了 27 部歌剧，最具代表性和最优秀的作品有《弄臣》《游吟武士》《茶花女》《阿依达》《奥赛罗》和《福斯塔夫》。

《弄臣》，又名《利格莱托》，脚本作者皮亚韦。这是一部戏剧性很强、人物性格很鲜明的剧作。轻浮好色的曼图亚公爵看上了驼背弄臣利格莱托的女儿吉尔妲，利格莱托企图用计杀死公爵。但吉尔妲却爱上了公爵，最后用自己的身体接受了父亲刺向公爵的利剑。

《弄臣》是歌剧史上的一次突破，威尔第在剧中生动而深刻地描绘了以前歌剧中从未出现的主角——弄臣利格莱托。他是一个有着复杂心理和病态激情的畸形人。这位以自己缺陷和痛苦伺候公爵的人，却对自己的女儿怀有一颗仁慈的爱心。这种

爱驱使他忍受谎言、嘲笑、屈辱而自轻自贱。吉尔妲是他生活的惟一意义,也是他信念的象征,他的所有的优秀品质都倾注在吉尔妲身上。威尔第把利格莱托这一男中音作为歌剧的主人公,以清晰深刻的音乐描述,揭示了他心灵深处的真实感情,描绘了他被扭曲的充满痛苦和忧愁的性格,展示了他作为一个真正的人的真正面貌。

《弄臣》中最出色、最著名的的歌曲,就是第三幕中公爵在小酒店等玛黛琳娜时唱的《女人善变》。这首歌曲的旋律流畅、优美、热烈、轻浮,十分符合公爵的性格。在演出时,演员往往应观众的要求,多次演唱这首歌曲,它也是音乐会上最受听众喜爱的歌曲之一。第一幕中吉尔妲的咏叹调《亲爱的名字》同样是一首杰出的歌曲,它描述了吉尔妲对化装成穷学生马尔代的公爵的思念之情,旋律极其优美迷人,是女高音歌唱家非常乐意演唱的曲目。《弄臣》中另一首优秀的歌曲是吉尔妲、玛黛琳娜、公爵和利格莱托的四重唱《爱之骄子》,这首四重唱以公爵的声部为核心,表现了公爵的急切求爱、玛黛琳娜的嘲笑、吉尔妲的痛苦和利格莱托的复仇等不同的心态。这首歌剧史上最著名的四重唱写得非常精彩,以致雨果感慨地评论道,在话剧中,不可能让四个不同角色,同时表达四种不同的感情,而威尔第的这首四重唱证明了歌剧能做到这一点。利格莱托的两首咏叹调《我俩都一样》和《你们这些狗强盗》,也是性格刻划细腻、戏剧性很强的唱段。

《游吟武士》是意大利浪漫主义歌剧中的杰作。但它并不能算做是一部成功的剧本,这在很大程度上是因为剧中的一大部分情节,是开幕后通过剧中人物的追述来告诉观众的。这就使得它的剧情发展有些混乱,给观众的理解造成了很大的困难。所幸的是,威尔第用其美妙、丰富、热情、激奋的旋律贯穿了全

剧，赋予了它强大的感染力和生命力，并使观众为之倾倒。

《游吟武士》的故事梗概是：吉普赛女子阿苏切娜为了给被烧死的母亲报仇，把敌人的孩子抚养成人，这就是游吟武士曼里科。她期望让他去杀死自己的亲人。曼里科却与敌方的丽昂诺拉女公爵相爱，并因此遭到对丽昂诺拉倾心已久的鲁那伯爵的嫉恨和追杀。曼里科在决斗中战胜伯爵，但没有伤害他。在一次战斗中，曼里科被俘，丽昂诺拉绝望中服毒自尽。伯爵在烧死曼里科后，才发觉这是他的亲兄弟。

曼里科是歌剧史上最著名的男高音，威尔第为这一人物谱写的歌曲中，有一首十分成功的咏叹调《柴堆上火焰熊熊》。这是第三幕中，曼里科看到阿苏切娜即将被火烧死时的一段唱。其中的高 C 音既是对歌唱家的考验，也是观众急切想听到的声音。据说，威尔第的原谱里并没有这个高 C 音，而是歌唱家即兴加上去的。但这个高 C 音得到了观众的认可与欢迎，并在以后的演出中形成了惯例。《游吟武士》中丽昂诺拉的咏叹调《夜深沉》《爱情的翅膀在飞翔》，阿苏切娜的咏叹调《火焰上升》，伯爵的咏叹调《寂静的大地》，丽昂诺拉、曼里科和伯爵的三重唱《嫉妒的火烧毁了爱情》，合唱《打铁合唱曲》等，都是非常出色的歌曲。

《茶花女》是一部在歌剧史上具有一流水平的上乘之作，也是最优秀的现实主义风格的歌剧。歌剧脚本由皮亚韦根据小仲马的同名戏剧改编：名妓薇奥列塔与阿尔弗莱德相爱，并希望以此摆脱过去的生活。但他们的爱情遭到阿尔弗莱德的父亲亚芒的反对与干扰。薇奥列塔不得已回到以前的相好杜弗男爵那里。阿尔弗莱德以为薇奥列塔背叛了自己，当众羞辱了薇奥列塔。在薇奥列塔病重时，阿尔弗莱德和父亲对自己的行为做了忏悔，倾诉了对这位不幸女子的钦佩心情。但这已为时太晚，薇

奥列塔在爱人的怀中死去。

在《茶花女》中，威尔第以极大的同情心塑造了薇奥列塔的形象，细腻生动地展现了她内心深藏的爱情、痛苦和希望，使薇奥列塔成为具有进步意义的感人至深的新形象。《茶花女》第一幕中，薇奥列塔在客人们走后唱的咏叹调《也许灵魂所渴望的就是他》，是最重要和最伟大的女高音咏叹调之一。它细腻地刻划了薇奥列塔纯洁的感情和善美的性格，富于戏剧性和表现力。尤其是光辉华丽的快板，充分发挥了花腔女高音的特色，需要高超的演唱技巧。薇奥列塔的另两首咏叹调《阿尔弗莱德，我爱你》和《永别了，可怜的梦》，也十分出色。需要指出的是，《茶花女》几乎所有的二重唱都十分精彩。尤其是第一幕开始时的阿尔弗莱德与薇奥列塔的《饮酒歌》，旋律优美流畅，气氛热烈活泼，给人以极大的艺术享受和难以忘怀的印象，成为音乐会上久唱不衰、深受欢迎的保留曲目。薇奥列塔、阿尔弗莱德的另两首二重唱《一个幸福的日子》《巴黎，我们将离去》，同样是二重唱里的经典之作。《茶花女》中给人留下深刻印象的著名曲目还有阿尔弗莱德的咏叹调《永远忘不了这一天》、亚芒的咏叹调《等待游子回家》等。

《阿依达》是威尔第创作的一部充满激情的力作，他本人对《阿依达》抱有极大的信心和期望。事实上，这部作品确实融会了威尔第的音乐、戏剧、舞美、乐队等各方面的成就，成为歌剧作品中的典范。《阿依达》的创作背景是，为了庆祝苏伊士运河竣工，埃及总督帕哈以重金求购歌剧新作，以便在新落成的开罗"意大利歌剧院"上演。当时最负盛名的威尔第理所当然地成为《阿依达》的首选作曲家。

《阿依达》讲述了法老统治下的古埃及的一个爱情悲剧故事：埃塞俄比亚国王的女儿阿依达公主，在战争中被俘，沦为埃

及公主安涅丽丝的奴隶。阿依达和她的女主人都爱着埃及的年轻将军拉达梅斯。为迎击前来复仇的埃塞国王,拉达梅斯在出征前请求将阿依达嫁给他,作为他获胜以后的奖赏。但法老却先将自己女儿安涅丽丝许配给他。面对一边是恋人、一边是父亲的交战双方,阿依达的心情十分矛盾和痛苦。拉达梅斯凯旋后,阿依达恳求他释放也成为俘虏的父亲。心怀嫉妒的安涅丽丝告发了他们的计划,拉达梅斯被逮捕。临刑前,阿依达潜入囚室,同心爱的人一起告别人世。

《阿依达》体现了威尔第歌剧创作上的新努力。在音乐方面,最优秀的歌曲有拉达梅斯著名的咏叹调《圣洁的阿依达》,它的曲调流畅华丽,富于表情和激情,表现了拉达梅斯的勇敢精神和对阿依达的由衷赞美;阿依达的咏叹调《啊,祖国蔚蓝的天空》,是阿依达在尼罗河畔与拉达梅斯做最后一次幽会前唱的一首咏叹调,它的前半部分表现了阿依达与拉达梅斯相见的忧喜交加的心情,后半部分以如歌的优美旋律,抒发了她对祖国的赞美与思念,以及对永远不能回去的惆怅悲伤之情。合唱《凯旋进行曲》、阿依达和拉达梅斯最后的二重唱《啊,与世界告别》,也是十分富有特色的歌曲精品。在乐队方面,威尔第与以前相比,更多地发挥了乐队的交响性作用,乐器的配器更丰满而富于色彩。在舞美方面,威尔第在全剧的最后一场,设计了双层布景,上面一层是灿烂辉煌的寺院,下面一层是囚室。

《奥赛罗》是威尔第一部不朽的史诗性悲剧作品,在歌剧史上具有十分显赫而重要的地位。晚年的威尔第为此倾注了极大的心血,他称《奥赛罗》是他"射出的最后一颗子弹"。评论界认为,《奥赛罗》达到了抒情悲剧的顶峰,是以后任何作品所难以企及的。

《奥赛罗》由博伊托根据莎士比亚的同名悲剧改编:15 世

纪，威尼斯的摩尔人将军奥赛罗在与土耳其的战争中获胜。他的旗官亚戈由于心爱的人苔丝德蒙娜嫁给奥赛罗，而自己又没有当上副将，心怀嫉恨。在祝捷的宴会上，亚戈故意灌醉了新当上副将的卡西奥，使他在争斗中打伤了人。奥赛罗一怒解除了卡西奥的职务。阴险的亚戈一面怂恿卡西奥去向苔丝德蒙娜求情，一面向奥赛罗告发苔丝德蒙娜与卡西奥有奸情。生性多疑而莽直的奥赛罗轻信了谣言，竟当众毒打了苔丝德蒙娜，并不顾后果亲手勒死了无辜的爱妻。亚戈正直的妻子爱米丽娅揭露了亚戈的阴谋。奥赛罗悔恨交加，在苔丝德蒙娜的遗体旁自杀身亡。

威尔第在《奥赛罗》中创作了许多富有诗意或是高亢激越的优美歌曲，在坚持自己风格的前提下，进一步发展和完善了音乐创作的多元手段，在管弦乐队的使用上有了新的突破。特别是他成功地塑造了奥赛罗和亚戈两个极富典型意义的人物形象，给人以深刻地启迪和强烈地震撼。

奥赛罗在第二幕中唱的咏叹调《啊，永远再见了，神圣的回忆》，表现了他听了亚戈的谣言后，怒不可遏、失去理智的心态。这首咏叹调的前一部分是情绪激动的宣叙调，进入咏叹调后，先宣泄了奥赛罗对想象中苔丝德蒙娜和卡西奥亲热的愤怒痛苦的心情，继而表现了他决心抛弃爱情和信任，与战争胜利的光荣诀别。苔丝德蒙娜的咏叹调《杨柳之歌》，是一首著名的唱段，在第四幕中，苔丝德蒙娜望着窗外小河边的垂柳，无限感伤，并预感到不幸将会降临。这首充满感情的优美歌曲，是威尔第在意大利一首古老民歌的曲调上发展而成的，也是全剧中最能打动人心的一曲。在《杨柳之歌》后，苔丝德蒙娜又唱了一首《圣母颂》，这是她在灾难到来前，向圣母的倾诉，也是向人世的告别。这首《圣母颂》的曲调委婉动听，催人泪下，是最著名的歌剧选曲之

一。亚戈在第二幕唱的《我信一个创造了我的神》,则是一首展现阴谋家阴暗丑陋的心态和表现咒骂的杰作。

《福斯塔夫》的脚本是在威尔第的强烈创作冲动下,由博伊托主要取材于莎士比亚的《温莎的风流娘儿们》创作的。这是在《一日为王》问世 50 年后,威尔第创作的第二部喜剧,也是他最后一部歌剧作品。威尔第对福斯塔夫的故事极感兴趣,除了福斯塔夫这一真实历史人物的幽默滑稽性格深深地吸引了他外,洗雪《一日为王》失败的耻辱,证明自己同样具有创作喜歌剧的卓越才能和最高造诣,也是不可或缺的原因。

《福斯塔夫》讲述了好色的福斯塔夫爵士同时追求几位女性,而被她们所捉弄的有趣故事。在音乐创作上,威尔第表现出了前所未有的新风格,这主要是在创作手法上,加强了全剧音乐的连贯性,更重视音色的配置与和声的处理。同时,威尔第一贯的特色风格也得到了完善和发展,旋律明快流畅、简洁朴实,对情节的描写精雕细刻,在技巧上完美无缺,无可挑剔。特别是在营造喜剧效果上,威尔第的音乐睿智犀利且自然生动地塑造了福斯塔夫、福德、福德夫人、奎科里夫人等艺术形象,俏皮、时髦和讽刺语言的运用,得心应手,画龙点睛,整部作品妙趣横生,使人忍俊不禁。

第二幕中福斯塔夫对福德夫人唱的《话说当年身为诺福克公爵的仆人时》,是全剧中最受欢迎的曲子,它成功地融会了滑稽、悲戚、美丽、遗憾等多种不同的情感,十分动人,在观众掌声的邀请下,这首短小精悍的曲子总要反复演唱多遍。其他优秀的歌曲还有福斯塔夫赞美福德夫人的《啊,爱人,明星一样的眸子》,福德夫人念福斯塔夫的情书时的无伴奏女声四重唱《活像一只大水桶》,有情人安妮和芬顿的二重唱《歌声从唇间飞出》,以及在尾声中达到全剧高潮的赋格曲《世界是个大玩笑》等。

威尔第去世以后的意大利歌剧作曲家主要有博伊托和蓬基耶利。

阿里戈·博伊托(Boito Arrigo1842—1918 年),意大利作曲家、剧作家。早年接受过良好的音乐和文学教育,毕业于米兰音乐学院。博伊托的创作风格受瓦格纳的影响较大。1868 年,他根据歌德的《浮士德》创作了歌剧《梅菲斯特》,但首演失败。1875 年,博伊托将该剧修改后再度推出,取得了很大的成功。《梅菲斯特》的主题深刻,音乐优美,剧情动人。但可能是由于在创作时,忽略了戏剧结构的完整和情节线条的清晰,这部本来很优秀的作品并没有太长的舞台寿命。博伊托另一主要成就是创作歌剧脚本。威尔第的《奥赛罗》《福斯塔夫》和蓬基耶利的《歌女》,都由他执笔写作剧本。

阿米尔卡雷·蓬基耶利(Ponchielli Amilcare1834—1886 年),意大利作曲家。蓬基耶利的歌剧作品约 10 部,较成功的有《婚约》(1872 年)、《两对》(1873 年)、《阿尔古娜》(1884 年)等。使他驰名欧洲的是 1876 年创作、后又经修改的《歌女》,这部歌剧以及其中的芭蕾舞乐曲,至尽仍在演出。蓬基耶利是最先接受近代音乐潮流的意大利作曲家,对包括普契尼在内的作曲家有很大影响。

第四节　著名的法国作曲家和他们的歌剧作品

在梅耶贝尔以后的一个时期里,法国歌剧曾进入低潮。罗西尼的歌剧独领风骚后,瓦格纳的乐剧又风靡全欧,在意、德歌剧的冲击下,法国大歌剧出现颓势。可幸的是一直受法国人喜爱的喜歌剧仍保持着发展的势头,并从 19 世纪中叶开始,逐渐出现了两个分支,即以流行曲调为主的讽刺性的轻歌剧和以日

常生活中的普通人为题材的抒情歌剧。喜歌剧成为19世纪下半叶法国歌剧的主流，这一时期的法国歌剧作曲家，大多是喜歌剧的作曲家。

19世纪下半叶著名的法国歌剧作曲家主要有奥芬巴赫、托玛、古诺、马斯内等，而以比才的成就和影响最大。

一、奥芬巴赫、托玛和他们的喜歌剧

雅克·奥芬巴赫(Offenbach Jacques1819—1880年)，德裔法国作曲家。奥芬巴赫出生在德国，原姓埃伯斯特，后以原居住地奥芬巴赫为姓。他父亲是科隆大教堂的合唱指挥，并成为奥芬巴赫的音乐启蒙老师。1833年，父亲送24岁的奥芬巴赫进入巴黎音乐学院学习，此后他便定居于此。奥芬巴赫曾从阿莱维学习过作曲。他担任过巴黎喜歌剧院的演奏员、法兰西歌剧院指挥，创办了巴黎人轻歌剧院。普法战争爆发后，移居到意大利和西班牙。1876年到美国参加世界博览会，并作访问演出。1880年，奥芬巴赫在《霍夫曼的故事》排练期间去世。

奥芬巴赫最主要的成就是轻歌剧，19世纪中叶，他在20多年里创作了近100部轻歌剧，这些作品在巴黎盛极一时。奥芬巴赫于1853年写成了第一部喜歌剧《佩皮托》。1858年，他创作的《奥菲欧在地狱》，取材于古希腊神话，奥芬巴赫将其改编得面目全非，当局指责这部作品亵渎了古代文学，影射政府。但观众却很买帐，票房直线上升，这使作为剧院经理的奥芬巴赫喜大于忧。

奥芬巴赫最著名的喜歌剧是《霍夫曼的故事》，这部喜歌剧有三个独立的故事组合而成，讲述了霍夫曼与三位女子的爱情遭遇，情节滑稽、怪诞。剧中的《木偶之歌》、船歌《美丽的夜》《啊，上帝，多么迷人》等，都很优美动听。

奥芬巴赫其他的喜歌剧还有《美丽的海伦》(1864年)、《巴黎人的生活》(1866年)、《盖罗尔施泰因公爵夫人》(1867年)、《拉·佩丽肖尔》(1868年)等。

夏尔·路易·昂布鲁瓦茨·托玛(Thomas Charles Louis Ambroise1811—1896年),法国作曲家。托玛毕业于巴黎音乐学院,从1837年开始创作歌剧。先后担任巴黎音乐学院教授、院长,并当选为法兰西艺术院院士。

托玛一生创作了20多部歌剧,其中以1866年创作的喜歌剧《迷娘》最为出色。《迷娘》根据歌德的小说《威廉·迈斯特的学习年代》改编,剧情梗概是:到处卖艺的吉普赛女艺人迷娘,与富有的大学生威廉相爱。而剧团的老演员洛塔里奥对迷娘也怀有好感,他为了阻挠这对年轻人的爱情,竟企图烧死迷娘。威廉计划把迷娘带回自己的故乡意大利,并为她卖一座豪华城堡。而这座城堡唤醒了洛塔里奥的回忆,他便是城堡原来的主人,而迷娘则是他的女儿。最后,父女相认,迷娘和威廉终成眷属。

《迷娘》的音乐体现了托玛旋律优美动听,感情缠绵悱恻的风格。这部喜歌剧中有不少精彩的唱段,如迷娘的《你可知道那个地方》、菲利雅的《我是蒂塔妮娅》、迷娘和洛塔里奥的二重唱《轻盈的燕子》等。《迷娘》是一部深受观众欢迎的喜歌剧,在19世纪的后30年里,它上演了1000多场,并始终保持了很好的上座率。

托玛另一部著名的歌剧是根据莎士比亚同名戏剧改编的《哈姆雷特》(1868年),这部作品除了音乐创作相当成功外,还是第一部把萨克斯管引进乐队的歌剧。

二、古诺及其歌剧作品

夏尔·弗朗索瓦·古诺(Gounod Charles Francois1818—1893

年),法国杰出的歌剧作曲家。古诺出生于巴黎,自幼随母亲学习音乐,向雷哈学习作曲。1836年进入巴黎音乐学院,他的老师有阿莱维、勒絮尔、齐默尔等当时最著名的作曲家。入学第二年,即获得该院的音乐大奖——罗马大奖的第二名,又过两年,他以压倒多数的选票荣膺罗马大奖的第一名。1839年,获奖后的古诺赴罗马学习进修,并访问了维也纳、柏林、莱比锡等地,接触到各国著名的音乐作品和音乐家。古诺于1852年出任巴黎最大的奥菲翁联合合唱协会的指挥。1858年,他到抒情剧院工作,在那里创作出了第一批歌剧。1870年普法战争爆发后,举家迁往伦敦避难,由于他成功地创作了歌剧《浮士德》而成为英国王室的贵宾。1874年,古诺回到法国,继续创作直至去世。

古诺对于19世纪下半叶法国歌剧的振兴,实在功不可没。他的主要贡献是,创作了一种居于悲喜剧之间、非常符合法国观众艺术情趣和欣赏口味的抒情歌剧。这种歌剧既努力消除梅耶贝尔后期歌剧过于追求形式美的负面影响,又在植根于现实生活的基础上,积极融合和发扬法国音乐优雅、真挚、匀称、洗练的传统特长,从而赢得了法国观众的欢迎与认同,有效地遏止了法国歌剧的颓势,重新建立起法国歌剧的威望和信心。

古诺是一位代表新兴资产阶级的理想和追求的作曲家。他的眼界开阔,手法创新,多采用现实主义的表现方法。古诺的歌剧风格以抒情为主,音乐富于表情,擅长刻划人物的情感,旋律轻快优美,色彩绚丽,平易可亲,多愁善感,具有沙龙音乐的特点。

古诺最著名的歌剧是《浮士德》。这部典型的抒情歌剧作于1859年,但演出效果并不理想。于是,古诺用10年时间对其做了修改。1869年3月,《浮士德》在巴黎歌剧院再度公演,从此成为最受人们欢迎的歌剧之一。在以后的8年里,仅巴黎歌剧

院就上演了1000场，而在20世纪头10年中，它在德国共演出了3000多场。《浮士德》取材于歌德的同名戏剧，但故事情节与原作相去甚远，只是采用了其中浮士德和玛格丽特爱情故事的框架。《浮士德》的音乐较多地吸取了城市通俗歌曲的曲调，对玛格丽特内心情感的描绘十分成功。她的咏叹调《珠宝之歌》是一首旋律优美华丽，能够充分表现花腔女高音才华的优秀歌曲。在重演时，古诺将原来的对白改为宣叙调，增加了法国人最爱看的芭蕾舞场面，更使这部作品熠熠生辉。古诺其他主要的歌剧作品还有《萨福》(1851年)、《萨巴女王》(1862年)、《米雷叶》(1864年)、《鸽子》(1866年)、《罗密欧与朱丽叶》(1867年)、《波里厄特》(1878年)、《萨莫拉的贡品》(1881年)等。古诺晚年创作的清唱剧中有《赎罪》(1882年)和《生与死》(1885年)。古诺还是抒情歌曲的杰出作曲家，他的《小夜曲》和《圣母颂》是同类歌曲中的佳作。

三、比才及其歌剧作品

乔治·比才(Bizet Georges1838—1875年)，法国杰出的歌剧作曲家。比才出生于音乐家庭，9岁考入巴黎音乐学院，先后从马蒙泰尔、古诺、阿莱维学习作曲。后与阿莱维的女儿结婚。12岁起，比才开始了音乐创作活动，早期的作品为歌曲、钢琴曲和交响曲。

1856年，他以独幕歌剧《奇迹医生》参加奥芬巴赫主办的喜歌剧创作比赛，并获第一名。1857年，比才荣获罗马大奖。1863年，比才参加了一次从未有一部歌剧公演过的罗马大奖得主的比赛，他的歌剧《采珠人》参评并上演，这部以锡兰(注：今斯里兰卡)为背景的爱情悲剧受到了观众与评论界的注意。此后，比才在1867年又创作了另一部重要作品《珀斯城的美女》。

1872年,比才创作完成独幕歌剧《扎米雷》,这部作品是比才走向成功之路的开端。

对比才的创作发展起决定性影响的,是他于1872年为法国著名作家都德的戏剧《阿莱城的姑娘》谱写的戏剧音乐。在这部戏剧音乐中,比才以鲜明的色彩描绘了法国南部普罗旺斯农村的生活,和声与配器极其出色精巧。特别是钟声、铃声等的模仿和萨克斯管等吹奏乐器的使用,使这部作品凭添了多彩的神韵,充分显示了这位杰出作曲家的清新风格和抒情特色。《阿莱城的姑娘》的音乐后来被编为广为流传的两套管弦乐组曲。《阿莱城的姑娘》为比才的经典之作《卡门》开启了成功的大门。对此,比才表示,是《阿莱城的姑娘》使"我找到了自己的道路"。

歌剧《卡门》是比才最优秀的作品,也是他歌剧创作中的顶峰。然而,这部杰作于1875年3月在巴黎喜歌剧院上演时,却遭到惨败。这沉重地打击了比才,他因此而意志消沉,陷入绝望和沮丧中不能自拔。3个月后,这位年仅37岁的风华正茂的作曲家离开了人世。比才去世后的4个月,《卡门》在维也纳获得巨大成功。以后,又相继在布鲁塞尔、伦敦、纽约、巴黎等地演出,同样为英年早逝的作曲家赢得了世界性的声誉。这些成功的演出被称为对比才的"光辉的补偿"。

比才以《卡门》这部19世纪法国最伟大的歌剧,确立了他在歌剧史上的历史地位,成为这一世纪下半叶法国歌剧最卓越的代表人物。

四幕歌剧《卡门》是梅拉克和阿莱维根据梅里美的同名小说改编的。《卡门》的故事围绕着四个人物展开:卡门,一位在卷烟厂工作的水性杨花、富有魅力的吉普赛女郎;唐·何塞,一位因追求卡门而陷入痛苦之中的士兵;米卡埃拉,忠诚于何塞的善良的姑娘;斗牛士,卡门的狂热追求者。《卡门》的故事梗概是这样

的:风情万种的卡门成功地诱惑了已有情人的何塞,并在打人被捕后,从为她松绑的何塞手中逃跑。当何塞在监禁后与卡门的相会中,两人情意甚笃,并与同样追求卡门的上司祖尼加中尉发生火并。何塞因此不能再回营房,被迫加入了卡门的走私集团。良心未泯的何塞在一次走私活动前与卡门发生了争吵。此时,米卡埃拉来寻找何塞,希望能挽救误入歧途的恋人。同样对卡门发生兴趣的斗牛士,与何塞险些进行了决斗,何塞被米卡埃拉劝去看望他已病危的母亲。在斗牛场中,卡门不愿以丧失自由为代价,拒绝了何塞要与她开始新生活的请求。烦躁欲狂的何塞一怒之下杀死了卡门。

比才在《卡门》中的音乐创作,集中代表了他的创作思想和音乐风格。

首先,比才是一位善于把音乐与戏剧结构成一个整体的优秀作曲家。《卡门》的主题是由爱情到毁灭,剧情发展迅速而深入,歌词简洁而紧凑。比才在音乐创作中,力求体现现实主义的原则,以丰富的不同性格的旋律,展现了多彩的社会生活,特别是成功地刻划了卡门温柔、直率、热情、残忍、诱惑、傲慢、放荡、狡黠等复杂多面的性格,塑造出了卡门、何塞、斗牛士等个性鲜明、栩栩如生、光彩夺目的艺术形象,营造出对比和冲突十分强烈的戏剧氛围,达到了震撼人心的戏剧效果。第三幕中的《纸牌三重唱》,是全剧中最精彩的场面,也是最精彩的歌曲。卡门抽到了代表死亡的黑桃A,重唱的音乐和剧情融合地天衣无缝,给人以不祥之兆。比才在《卡门》中,还采取了分曲编排的结构方式,灵活运用主导动机,在调性上做到联贯统一,使音乐推动了剧情的深化和发展。

第二,比才的音乐创作具有浓烈的民族色彩。在《卡门》中,比才直接运用了三段西班牙民间音乐的曲调,即第一幕中著名

的哈巴涅拉舞曲《爱情像一只自由鸟》,这段以戏弄性的探戈节奏为基础的曲子,一下子就把卡门的性格显露了出来,据说比才经过13次修改,才完成了这首全剧中最出色的歌曲;第二段是同一幕中卡门对祖尼卡唱的一首具有西班牙舞蹈节奏的歌曲;第三首是第四幕前引子中的一段西班牙舞曲。在《卡门》的许多旋律和节奏上,比才都极其成功地采用了西班牙音乐的素材,表现了他对西班牙音乐的深厚造诣和运用自如的丰富经验。对此,尼采评论说:"它(注:指《卡门》)对地中海音乐是必不可少的。我羡慕比才的勇气,他敢于写这种敏感的人——具有南方特征的、黄褐色的、被太阳晒黑的敏感的人——迄今为止,这些在属于欧洲文化的音乐中还没有找到表现方法"。

第三,《卡门》的一大音乐特色是,群众场面和进行曲、舞曲占有十分重要的位置。这些群众场面既体现了生机勃勃、喜气洋洋的乐观主义精神,散发着热烈浓郁的生活气息,也有效地烘托出主要人物和中心事件的背景,形成了强烈的戏剧对比,推进了剧情的发展,加深了对人物性格的刻划。在群众场面中,进行曲和舞曲得到了大量运用,如第一幕中士兵和儿童的合唱,第二幕中的斗牛士之歌,第三幕中的走私贩合唱,第四幕中的斗牛场外的大合唱等,都有着鲜明的进行曲或舞曲的节奏。特别是著名的《卡门》序曲,在辉煌、威武的进行曲式中,出现了《斗牛士之歌》的旋律,展现了壮观的斗牛场面,并以吉普赛音乐为素材,出现了卡门的主导动机,是歌剧序曲中最受人欢迎、演出次数最多的佳品。

第四,《卡门》中的歌曲唱段体现了比才的抒情歌剧风格。《卡门》中有许多脍炙人口的优秀歌曲,除了前面提到的几首外,最著名的是《斗牛士之歌》。这首斗牛士埃斯卡米洛的唱段,采用主、副歌的形式,绘声绘色地描述了惊险壮观的斗牛场面,以

及斗牛士英勇豪迈的精神面貌，副歌的合唱表现了姑娘们对斗牛士的爱慕之情。何塞的咏叹调《花之歌》，是他拿着珍藏的卡门扔给他的花时所唱的，歌曲极富意境，表达了何塞对卡门炽热的感情，这首咏叹调需要歌唱家高超的演唱技巧。其他精彩的唱段还有米卡埃拉的咏叹调《我说我从来不会害怕》，卡门和斗牛士的二重唱《假如我爱你》等。

四、马斯内等作曲家的歌剧作品

比才以后的法国歌剧作曲家中，值得提到的有如下几位。

朱尔·埃米尔·弗雷德里克·马斯内（Massenet Jules Emile Frederic1842—1912 年）。马斯内 11 岁进入巴黎音乐学院，跟托玛学习作曲，21 岁时获罗马大奖。1878 年至 1896 年在该院任教。马斯内一生创作了 27 部歌剧，其中以《曼农》（1884 年）、《维特》（1892 年）和《黛伊斯》（1894 年）最为出色。马斯内以善于塑造女性形象而著称，他笔下的女性以上流社会的交际花为多。马斯内在刻划这些形象时，试图揭露社会上层中丑陋和伪善的一面，对人物性格的描绘深刻细腻，有“洞察女子心灵的诗人”的美称。但也有人批评他“较富肉欲之感，在感官上给人有强烈的反应，但不触动心灵”。马斯内是一位创作领域较宽的作曲家，除了歌剧外他还创作了大量的器乐曲、歌曲和声乐套曲。在歌剧史上，马斯内属于上承古诺、托玛，下启印象派的重要人物。

夏尔·卡米·圣－桑（Saint－Saëns Charles Camille1835—1921 年），5 岁就能作曲，10 岁举行演奏会，被称为神童。11 岁进入巴黎音乐学院。毕业后曾从事管风琴演奏，担任过钢琴教授。1871 年发起成立了以发展法国器乐曲为宗旨的民族音乐协会，并出任两主席之一。1868 年获荣誉勋章。1881 年当选为法兰

西学院院士。1921 年 12 月 16 日,86 岁的圣－桑死于旅非途中。圣－桑是一位才华横溢的作曲家,他的创作领域宽广,作品数量惊人,最主要的成就是器乐曲。

圣－桑于 1864 年至 1865 年间,创作了第一部歌剧《银铃》。1868 年,他创作完成了著名歌剧《参孙与达丽拉》,这是一部取材于圣经的严肃作品,描写了参孙和达丽拉的恩怨情仇。全剧以音乐取胜,戏剧性较弱,体现了圣－桑注重旋律的特点。其中的优秀歌曲有《你的话使我推心置腹》《春来了》等。《参孙与达丽拉》完成后,因有犯禁之嫌,一直未能上演。直到 1877 年,经李斯特力荐并亲自指挥,才以德语歌剧的形式在魏玛首演。这部作品在法国本土上演是在 1892 年。圣－桑的其他歌剧作品还有《黄色公主》(1872 年)、《马尔塞》(1879 年)、《亨利第八》(1883 年)、《普洛塞比纳》(1887 年)、《阿斯卡尼奥》(1890 年)等。

古斯塔夫·夏庞迪埃(Charpentier Gustave1860—1956 年),夏庞迪埃先后在里尔音乐学院和巴黎音乐学院学习,参加过马斯内的作曲班。夏庞迪埃的歌剧代表作是 1900 年创作的《路易丝》。这部歌剧是他的自传体作品,描述了他在巴黎求学时的遭遇,反映了当时工人阶级的爱情与生活,被认为是宣扬妇女解放的社会剧。《路易丝》曾创下在巴黎一地演出 800 多场的记录。夏庞迪埃另一部歌剧代表作是《路易丝》的续集《朱丽安》(1913 年)。夏庞迪埃的歌剧选取现实主义的题材,采用浪漫主义的音乐,为真实主义歌剧开了先河。

第五节　俄国和东欧国家的声乐作品

俄国在格林卡和达尔戈梅斯基以后,“强力集团”和柴科夫

斯基成为俄罗斯声乐艺术的主创力量。同时,在捷克、匈牙利、波兰等东欧国家,民族歌剧出现了前所未有的繁荣景象,斯美塔那、德沃夏克、艾凯尔、莫纽什科,成为他们本国歌剧的杰出作曲家。

一、“强力集团”及其声乐作品

19 世纪 60 年代,由俄国进步的青年作曲家组成的“强力集团”(即新俄罗斯乐派),是俄罗斯民族声乐艺术创作队伍中的一支主力军。“强力集团”骨干成员之一的居伊在谈到这个集体时说,“我们形成了一个亲密的青年作曲家圈子。由于没有地方学习(当时还没有音乐学院),我们便开始自学。学习的内容包括弹奏每一位大作曲家的每一首作品,分析批评其中的技巧和各个创造性方面。我们少年气盛,批评尖刻”,“我们十分热衷于李斯特和柏辽兹,崇拜肖邦和格林卡。我们争辩得面红耳赤,我们讨论音乐曲式、标题音乐、声乐,特别是歌剧形式”。

“强力集团”的主要成员有 5 位,他们分别是:

米利·阿列克谢耶维奇·巴拉基列夫(Balakirev Mily Alexeyevich1837—1910 年),“强力集团“和新俄罗斯乐派的领导人,在声乐作品的创作中,以歌曲为主,编有《俄罗斯民歌 100 首》,还作有管弦乐曲和钢琴曲。

亚历山大·波菲利维奇·鲍罗丁(Borodin Alexander Porfirevich1823—1887 年),主要成就是歌曲、歌剧和器乐曲。鲍罗丁只写过一部歌剧《伊戈尔王》,这部作品根据俄罗斯 12 世纪的长诗《伊戈尔远征记》创作。歌剧描绘了古代俄罗斯布基弗尔城的伊戈尔王为复兴祖国而斗争的故事。剧中的音乐体现了俄罗斯民歌音乐的风格,著名的唱段有雅洛斯芙娜的咏叹调、伊戈尔王的咏叹调。特别是第二幕中的波洛维兹舞曲,以优美的旋律、精

致的和声、鲜艳的色彩、奔放的风情，表现了俄罗斯歌剧音乐的民族特点。

塞扎尔·安东诺维奇·居伊(Cui César Antonovich1835—1918年)，主要成就是10部歌剧，其中包括《威廉·拉特克列夫》(1868年)、《昂杰罗》(1875年)和4部儿童歌剧。

莫捷斯特·彼得诺维奇·穆索尔斯基(Mussorgsky Modest Petrovich1839—1881年)，俄国近代音乐现实主义的奠基人。穆索尔斯基是“强力集团”中最主要的作曲家。

穆索尔斯基的主要成就是5部歌剧。1863年，穆索尔斯基开始创作根据法国作家福楼拜的小说改编的《萨朗宝》，于1866年完成；1868年根据果戈里的喜剧改编创作了《婚事》；1847年，他的重要作品《鲍里斯·戈杜诺夫》公演，这部歌剧描写了16世纪末的俄国沙皇戈杜诺夫篡夺王位后，内心受到谴责，在恐惧和精神错乱中死去的故事，剧中多层次、多线条的合唱与宣叙调风格的独唱，具有作曲家鲜明的民族音乐风格和创作个性，给人留下深刻印象；从1872年开始创作、于1892年公演的《霍宛斯基党人之乱》，以17世纪末的俄国历史为背景，涉及了充满矛盾和冲突的俄国社会生活的广阔领域，群众场面众多，具有现实主义的风格；此外，穆索尔斯基还作有一部喜歌剧《索罗钦斯克集市》(1917年首演)。穆索尔斯基的歌剧都是未完成作品，均由别人续作。

穆索尔斯基还创作了60多首歌曲，题材多样，形象鲜明，其中包括两部声乐套曲《没有阳光》(1874年)、《死之歌舞》(1877年)及歌曲《老乞丐之歌》《卡利斯特拉特》《睡吧，农夫之子》《戈帕克》《摇篮曲》《孤儿》和《儿歌》组曲。穆索尔斯基的歌曲《跳蚤之歌》，是流传最广的著名讽刺歌曲。

穆索尔斯基的声乐作品，具有揭露社会现象、反映人民疾苦

的现实主义思想，在继承达尔戈梅斯基音乐和语言相结合的传统的基础上，在朗诵旋律和表现形式上有所创新，极大地增强了艺术形象的真实性和生动性。穆索尔斯基对以后的俄罗斯作曲家，具有积极和有力的影响。

尼古拉·安德烈耶维奇·里姆斯基－科萨科夫(Rimsky－Korsakov An－dreyevich1844—1908 年)，主要成就是两部歌剧《萨特阔》(1897 年)和《金鸡》(1909 年)。特别是前者的唱段《印度客人之歌》，富于东方色彩，旋律柔和流畅，不仅是男高音歌唱家经常演唱的曲目，而且被改编为轻音乐曲和独奏曲。

“强力集团”包括声乐作品在内的所有音乐作品，反映了俄罗斯人民对现实的思考与对未来的期望，致力探求新的进步的思想，革新原有的音乐形式，对俄罗斯民族音乐、民族声乐的发展做出了重要的贡献。

二、柴科夫斯基及其声乐作品

彼得·伊里奇·柴科夫斯基(Chaikovsky Piotr llyich1840—1893 年)，俄国伟大的作曲家。柴科夫斯基出生于一个矿业工程师的家庭。1850 年进入圣彼得堡法律学校学习，并选修音乐课。1859 年在司法部供职时，继续钻研音乐。1861 年在俄罗斯音乐协会的音乐班学习，后转为圣彼得堡音乐学院的学生，从鲁宾斯坦等名师学习和声、作曲等。

1863 年，柴科夫斯基毅然辞去公职，从事职业音乐创作。1866 年，他应邀到莫斯科音乐学院担任教授，并在紧张的教学工作的同时进行音乐创作活动。在以后的 10 年里，柴科夫斯基创作了早期的音乐作品，包括 4 部歌剧、3 部交响曲、舞剧《天鹅湖》、几部器乐曲和一些歌曲。此间，他和“强力集团”的成员有过交往，虽然对彼此的艺术创作有所裨益，但在艺术观和创作手

法上，存在着一定的分歧。1877 年 7 月，柴科夫斯基和米柳科娃结婚，但不久婚姻便破裂。

1877 年到他逝世前，是柴科夫斯基创作的鼎盛期。在他的情侣梅克夫人的鼓励和赞助下，柴科夫斯基辞去了教职，以全部精力投入创作。1877 年至 1878 年，柴科夫斯基创作完成了他一生中最重要的一部歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》。此后，他又创作了歌剧《奥尔良的少女》(1881 年)、《玛捷帕》(1884 年)、《女巫》(1887 年)、《黑桃皇后》(1890 年)和《伊奥兰特》(1892 年)。柴科夫斯基还曾为两部戏剧作品《雪姑娘》(1873 年)和《哈姆雷特》(1891 年)配过乐。从 1869 年至 1893 年，柴科夫斯基还创作了 9 套歌曲，每套有 6 首，并作有包括儿童歌曲在内的其他歌曲 5、60 首。在这一时期，他还创作了芭蕾舞剧《睡美人》(1889 年)、《胡桃夹子》(1891—1892 年)，《第四交响曲》(1877 年)、《1812 年序曲》(1880 年)、《意大利随响曲》(1880 年)《第五交响乐》(1888 年)、《第六交响曲》(1893 年)，以及一批协奏曲、重奏曲和钢琴曲。

1891 年，柴科夫斯基赴美国进行巡回演出。1892 年，赴德国汉堡访问。1893 年他被英国剑桥大学授予名誉博士学位。同年 11 月 6 日，柴科夫斯基因患霍乱在圣彼得堡逝世。

柴科夫斯基在音乐创作上受俄罗斯 60 年代进步思想的影响，表现出了追求光明、明朗乐观的基本倾向，尤其是他的后期作品具有深刻的悲剧性，表达了自己对生活意义的理解。他的歌剧作品善于在矛盾冲突中描绘人物的思想感情，表现人物的内心体验，把俄罗斯民族音乐风格和西欧音乐创作技巧有机地结合在一起，旋律优美清晰，富于独创性和戏剧性，是俄国声乐艺术和欧洲声乐艺术中的优秀作品。

柴科夫斯基一生共创作了 11 部歌剧，代表作品是《叶甫盖

尼·奥涅金》和《黑桃皇后》。

《叶甫盖尼·奥涅金》是根据普希金的长诗改编创作的:圣彼得堡的贵族青年奥涅金在去乡村继承遗产时,与女庄园主的大女儿塔姬雅娜相识。塔姬雅娜对奥涅金一见钟情,但奥涅金厌倦爱情和人生,冷淡地拒绝了塔姬雅娜。为转移视线,奥涅金故意向塔姬雅娜的妹妹、好友连斯基的未婚妻奥尔加大献殷勤,并在决斗中打死了连斯基。3年后,奥涅金和塔姬雅娜在舞会上邂逅,当奥涅金想重温旧情时,遭到已成为公爵夫人的塔姬雅娜的拒绝。第一幕中塔姬雅娜的咏叹调《让我毁灭吧》,是全剧中最重要的唱段,表现了塔姬雅娜对幸福的憧憬,对爱情的期盼,描绘了她惶惑不安、心绪不宁的情感;奥涅金的咏叹调《假如我喜爱家庭生活》,刻划了他表面礼貌拒绝、内心暗藏爱慕的高傲性格和虚伪面目,由于旋律十分优美动人,这就更加重了塔姬雅娜的痛苦,使这首咏叹调在强烈的艺术感染力中表现出深刻的思想性;剧中优秀的歌曲还有连斯基的咏叹调《我爱你,奥尔加》、塔姬雅娜和奥尔加的二重唱《可曾听见? 可曾叹息?》和《德里奎之歌》等。

《黑桃皇后》也是根据普希金的同名作品改编的,描写了名门闺秀丽莎和青年军官格尔曼的爱情悲剧故事。剧中丽莎的咏叹调《痛苦使我的心疲劳》、丽莎和波琳娜的二重唱《天色晚,静悄悄》等,都是很精彩的唱段。

柴科夫斯基的浪漫歌曲风格多样,题材广泛,形象生动,感情真挚。俄国音乐评论家认为,柴科夫斯基的浪漫歌曲是渗透着人生哲学的小诗,是每个人都可以心领神会的。艺术上的纯朴、音乐语言的自然、形式的完美、曲调的新颖和伴奏的丰富,这些特色有机地结合在一起,形成了柴科夫斯基浪漫歌曲的风格。著名的浪漫歌曲有《一句话也别说,我的朋友》《又痛苦又甜蜜》

《小国王》《遗忘得真快》《在热闹的舞会上》《吉普赛女郎之歌》《我们曾坐在一起》《夜》等。

三、斯美塔那及其歌剧作品

在东欧国家中，捷克是最具音乐传统的国家。几百年来，波希米亚一直是奥地利君主的领地，与欧洲音乐的主流有着密切的联系。18 世纪，捷克已跻身欧洲音乐发达国家的行列，吉利·班达(1722—1795 年)就以一批杰出的喜歌剧和独幕歌剧，为民族歌剧事业做出了积极的贡献。进入 19 世纪，捷克的音乐创作出现了空前繁荣的景象，民族歌剧的进步为世人所赞叹和认同。而作为民族音乐特别是民族歌剧奠基人的，非斯美塔那莫属。

贝德里希·斯美塔那(Smetana Bedrich1824—1884 年)，出生于东波希米亚利托米尔什的一个爱好音乐的酿酒者家庭。19 岁时，去布拉格学习音乐。斯美塔那在青年时期，受到捷克民族复兴运动和民族文化的影响，积极参加了 1848 年反对奥地利统治、争取自由独立的革命运动，创作了包括著名的合唱曲《自由之歌》在内的一批具有鲜明爱国主义思想的音乐作品。同时，斯美塔那致力于民族音乐的教育和振兴，创立并领导了布拉格音乐学校，组织音乐会演出。革命失败后，斯美塔那移居瑞典的哥德堡，在李斯特标题交响诗的启发下，创作了《理查三世》等 3 部交响诗。

1861 年，国内政治形势好转，斯美塔那回到捷克，以主要精力投入到民族歌剧的创作中。1863 年，他创作完成了第一部歌剧《在波希米亚的勃兰登堡人》。这部反映 13 世纪捷克人民反抗勃兰登堡封建领主统治的历史剧，既表现了斯美塔那的爱国主义思想，塑造了捷克人民英勇不屈的形象，也展现了斯美塔那擅长清新优美的民族旋律的创作技巧，特别是体现了把波尔卡

舞曲引入音乐创作中的独有的风格特征。

1866年,斯美塔那创作了第二部歌剧《被出卖的新嫁娘》,这部喜歌剧是斯美塔那最重要、最受欢迎的歌剧。《被出卖的新嫁娘》不仅标志着斯美塔那的创作进入了成熟期,而且成为捷克民族歌剧的象征,在欧洲歌剧史上达到了相当高的艺术水平。

1868年,为支持和推动民族歌剧事业的发展,斯美塔那与其他进步人士一起,克服重重困难,筹建布拉格民族剧院。在奠基仪式上,他充满自豪地宣布:"捷克人的生活是在音乐中"。1870年至1872年,斯美塔那创作了一部英雄性的歌剧《里布舍》。在1881年民族剧院的落成典礼上,《里布舍》隆重首演,剧中通过布拉格城的创建者里布舍对捷克民族的预言,激发了捷克人民对祖国光明未来的坚定信念,特别是结尾的合唱《光荣颂》,更把观众的情绪推向了高潮。此后,《里布舍》的演出形成了一个与普通歌剧不同的特殊的惯例:它只有在国家的重大节日里才上演。

此后,斯美塔那又创造了几部歌剧作品,有《两个寡妇》(1874年)、《吻》(1876年)、《秘密》(1878年)、《魔鬼之墙》(1882年)和未完成的《维奥拉》。除歌剧外,斯美塔那还作有享有世界声誉的交响诗套曲《我的祖国》等器乐作品。

1884年5月12日,斯美塔那因病在布拉格精神病院逝世。

斯美塔那是捷克民族乐派的创始人和最主要的代表人物。他一生致力于欧洲音乐的优良传统和创作技巧与捷克民族民间音乐的精神和特色的紧密结合。他的歌剧作品,无论是在思想主题上,还是在情感、旋律、色彩上,都是彻底捷克化的。特别需要指出的是,斯美塔那对起源于波希米亚的波尔卡舞曲,有着十分深厚的感情。他的愿望是实现波尔卡舞曲的艺术化。在他几乎所有的作品中,波尔卡舞曲的旋律和节奏随处可见。可以认

为，波尔卡是斯美塔那创作风格的主要特征。

斯美塔那一生共创作了10部歌剧，最优秀的是《被出卖的新嫁娘》。这部作品于1866年5月首演时，因普法战争即将爆发，公众没能给予应有的注意。同年10月，它在布拉格用捷克语再度公演，立即受到高度评价和热烈欢迎。剧情梗概是：青年农民叶尼克被父亲米哈的续弦妻子赶出家门，在当雇工时与玛申卡相爱。但玛申卡的父母受媒人的诱使，让女儿出嫁给叶尼克的弟弟、笨拙的瓦什卡。聪明的叶尼克因媒人不认识自己，以300银币出卖新娘，使媒人兴高采烈地答应一定将玛申卡嫁给米哈的儿子。结果，媒人受到作弄和奚落，一对有情人结为伴侣。

《被出卖的新嫁娘》的歌剧音乐，体现了斯美塔那创作风格的主要特点，这就是别具风情的波尔卡舞曲和粗犷奔放的波希米亚民间音乐，成为歌剧音乐的主流。《被出卖的新嫁娘》的序曲，是用奏鸣曲式写成的，它包括两个主题，第一主题粗犷、热烈、富于动感，第二主题豪放、刚健，具有波尔卡舞曲的节奏特点。第一幕中玛申卡的咏叹调《你曾对我发誓》，是全剧中最著名的唱段，表现了玛申卡在得知被许配给瓦什卡后的焦虑心情，旋律婉转动听；第二幕中的《瓦什卡之歌》，描绘了他口吃的形象，很有风趣；此外，叶尼克的《我流浪在他乡》，玛申卡和瓦什克的二重唱《我知道有位好姑娘》，以及第一幕中的波尔卡舞曲与合唱等，也都是十分优秀的歌曲。

四、德沃夏克及其歌剧作品

德沃夏克是继斯美塔那以后最卓越的捷克作曲家，也是捷克民族乐派的重要代表人物。

安托宁·德沃夏克（Dvorák Antonin1841—1904年），出生于布拉格附近的米尔豪森村。德沃夏克在幼年时，就学习小提琴，

显露出音乐才能。在少年的学徒期间，又学习了中提琴、钢琴和作曲。1857 年，16 岁的德沃夏克进入布拉格管风琴学校，是一位高材生。毕业后，他从事了 10 年的乐队演奏工作。此间，斯美塔那的歌剧创作和音乐风格，对他启发甚大。在演出实践中，德沃夏克接触了西欧各音乐流派的作品，扩大了艺术视野，并坚持发掘和借鉴民族民间音乐的重要成果与经验，为他日后的创作活动，打下了良好的基础。

1865 年，德沃夏克创作了《松柏树歌曲集》，写成了第一部交响乐《兹洛尼斯的钟声》。1872 年，他创作了《白山的子孙》，这部著名的大型合唱作品讴歌了捷克人民的光荣历史，演出后极受欢迎。此后，德沃夏克为世人所关注。他在 1875 年至 1877 年间创作的《摩拉维亚二重唱》，得到勃拉姆斯的赞赏，成为倍受好评的作品，奠定了他作为捷克民族音乐杰出作曲家的地位。1877 年完成的清唱剧《圣母悼歌》，是捷克声乐史上第一部清唱剧。

德沃夏克曾多次到英国、德国、俄国进行访问演出。1890 年，任布拉格音乐学院教授。1891 年，被英国剑桥大学聘为荣誉音乐博士。1892 年起，出任美国纽约国家音乐学院院长，并在那里创作了影响最大的作品《自新大陆》交响曲。1901 年，德沃夏克回到捷克，被任命为布拉格音乐学院院长。同年，他最优秀的歌剧《水仙女》问世，这部作品是他歌剧创作上的顶峰。

德沃夏克创作的声乐作品主要有，歌剧《国王与矿工》(1874 年)《顽固的农民》(1874 年)《万达》(1875 年)《农民无赖》(1877 年)《德米特里》(1882 年)《雅各宾党人》(1888 年)《魔鬼与凯特》(1899 年)《阿尔米达》(1904 年)；声乐曲《幽灵的新娘》(1884 年)《圣柳德米拉》(1886 年)《安魂弥撒曲》(1890 年)包括《母亲教我的歌》在内的 7 首吉普赛歌曲等。

1904年5月1日，德沃夏克因脑溢血逝世。

同斯美塔那一样，德沃夏克具有强烈的爱国主义思想和民族自尊心，他的大型声乐作品通常以祖国人民的民族解放斗争为背景，歌颂民族英雄，赞美光荣历史。德沃夏克的创作风格具有鲜明的个性，他的音乐明朗、乐观、清新、自然，富于幽默感。

歌剧《水仙女》是德沃夏克最优秀的代表作。这部爱情悲剧讲述了一个广为流传的神话故事：水仙女爱上了人间漂亮英俊的王子，为了去人间和王子相会，水仙女求助女魔巴巴雅加。女魔告诉她，如果失去王子的爱情，水仙女将永远生活在湖底的最深处。当水仙女和王子即将成婚时，王子却爱上了邻国的公主。水仙女极度痛苦，只得沉入湖底。悔悟的王子奔到湖边，请求水仙女宽恕他。在深情一吻后，女魔的预言实现了，王子倒在水仙女的怀中死去。德沃夏克在《水仙女》中，运用了主导动机的创作手法。水仙女的主导动机纤细、缠绵，仿佛在哭泣，表现了她的爱情悲剧，王子的主导动机明朗、豪放，生机勃勃，湖水和女魔的主导动机则隐含着不祥之兆。《水仙女》中最著名的唱段是水仙女在湖边的咏叹调《月亮颂》，歌曲的前奏部分，在轻盈、朦胧的伴奏中，引入了水仙女的主导动机；这首二部曲式结构的作品的前一部分，表现了在寂静的月夜，水仙女向月亮倾诉自己的情思，歌声哀婉感人，又充满希望；后半部分加入了跳动节奏音型，乐句进入高音区，增加了激动不安的情绪，通过反复吟唱“啊！月亮留下吧！留一会儿吧！”发出了炽烈的祈求，强烈地表达了水仙女对爱人的思念之情；结尾的旋律急促级进，音区渐次加高，在“留下吧”的呼唤声中，把全曲推向了高潮。

五、艾凯尔、莫纽什科和他们的歌剧作品

由于历史的原因，匈牙利的民族音乐较多地受到异族音乐

文化的影响。17世纪末，匈牙利沦于奥地利的统治，德奥音乐的风格成为匈牙利音乐的主流风格。但匈牙利的民族音乐始终在困境中顽强地发展。18世纪，随着城市音乐的发展，出现了最早的匈牙利喜歌剧。19世纪，匈牙利民族音乐有了长足的发展，艾凯尔成为匈牙利民族歌剧的奠基人。

艾凯尔·费伦茨(Eekel Ferencz1810—1893年)，曾先后担任佩斯德国剧院副指挥、布达佩斯民族剧院指挥、爱乐乐团团长和匈牙利国家音乐学院院长。

艾凯尔的主要创作成就是歌剧，他一生共创作了9部歌剧，其中最成功的是《洪尧迪·拉斯洛》(1844年)和《邦克总督》(1861年)。前一部歌剧描写了匈牙利统帅之子拉斯洛遭到奥地利王族的诬陷，在婚礼被处决的悲剧故事；后一部讲述了匈牙利总督邦克杀死外籍王后，拯救匈牙利民族的故事。这两部歌剧反映了匈牙利人民反抗异族统治、争取独立自由的强烈愿望，歌剧上演后，立即赢得匈牙利人民的共鸣，并引发了爱国示威游行。艾凯尔的歌剧题材，大多取材于匈牙利的民族解放斗争，歌颂本民族英雄和起义领袖。此类作品还有《多饶·哲尔吉》(1867年)、《伊斯特万王》(1885年)、《无名英雄》(1888年)等。艾凯尔的歌剧音乐，成功发掘了匈牙利民间音乐的精华，注重借鉴西欧传统歌剧的形式，人物形象的刻划富于个性，在乐队的运用和戏剧冲突方面，也取得了新的突破。艾凯尔的民族歌剧深受匈牙利人民的欢迎，在匈牙利和欧洲歌剧史上占有不可或缺的显著地位。艾凯尔创作的歌曲《上帝保佑匈牙利》(1845年)，后来成为匈牙利的国歌。

波兰音乐是斯拉夫民族最古老的音乐文化之一。同捷克音乐相似的是，它的形成和发展，同欧洲其他民族音乐有着密切的关联。波兰民间曲调与民族舞曲马祖卡舞曲、波罗乃兹舞曲是

"近亲",许多民歌旋律本身就是舞蹈曲调。18世纪后半叶,波兰民族音乐得到振兴和发展。1765年,成立了华沙民族歌剧院。1794年,上演了波兰最早的民族歌剧《想象的奇迹》。进入19世纪后,波兰民族音乐同浪漫主义音乐潮流结合在一起,出现了波兰民族乐派。肖邦是这个乐派最杰出的代表,而莫纽什科则是波兰民族歌剧的创始人。

斯坦尼斯拉夫·莫纽什科(Moniuszko Stanislaw1819—1872年),青少年时期曾先后在华沙和柏林学习音乐。1840年起,在维尔纽斯任管风琴师和音乐教师。50年代末任华沙歌剧院指挥,并在华沙音乐学院执教。

莫纽什科创作的主要领域是歌剧,此外,大型声乐曲和独唱歌曲也占有相当重要的地位。在莫纽什科创作的歌剧中,最有代表性的是《哈尔卡》,这是波兰第一部真正意义上的民族歌剧。它描写了农村姑娘哈尔卡被贵族公子亚努什诱骗后,遭受凌辱伤害的悲剧故事。莫纽什科在歌剧中明显地流露出对农民的同情和对贵族的憎恶。因此,这部始作于1848年的歌剧,遭到当局的禁演,直到1858年才在华沙公演,并在一战期间隆重举行了上演了1000场的纪念活动。《哈尔卡》在斯拉夫国家有着极大的声誉,1868年在布拉格公演时,由斯美塔那亲自执棒指挥。莫纽什科创作的其他歌剧还有《闹鬼的庄园》(1864年)、《贱民》(1869年)等。莫纽什科创作的声乐曲有,为波兰民族诗人密茨凯维奇的诗作谱写的叙事曲《帕妮·特瓦尔多夫斯卡》(1869年)、康塔塔《克里米亚十四行诗》(1867年),以及包括260多首艺术歌曲的12卷家庭歌曲集。莫纽什科是仅次于肖邦的19世纪波兰杰出的作曲家,他的音乐具有浓郁的民族色彩,具有较强的现实社会的进步倾向,他的歌剧作品是波兰民族歌剧走向成熟的重要标志。

第十二章　19世纪的著名歌唱家

进入19世纪,正歌剧完成了向大歌剧的过渡。所谓大歌剧是指与意大利正歌剧在题材和音乐风格上有显著区别的歌剧。它吸收当代生活题材和现实生活的人物进入故事之中,音乐较多地采用民歌曲调。从技术上说,它在宣叙调和乐队等方面,都有了较大的革新。毫无疑问,喜歌剧的发展不仅改变了观众的欣赏走向,而且铺平了大歌剧的前进之路。

与此相适应的是,歌唱家的演唱风格也发生了变化。歌剧作曲家的威望在提高,他们不再一味迁就歌唱家肆无忌惮的要求,开始考虑根据自己的风格或剧情的需要创作音乐。当然,不少作曲家仍然十分愿意按照歌唱家的嗓音条件和演唱特长创作音乐。但是在一般情况下,歌唱家只能服从总谱,如若不然,她们就可能付出失业的代价。面对歌剧的激烈演变和竞争的加剧,歌唱家们在舞台上的表现已经到了必须十分理智的时候。她们只有把自己的歌喉与剧情需要结合起来,才有可能发展和延续艺术生命。

事实上,在大歌剧时代,歌唱家的才华并没有被淹没。相反,尽管经历了痛苦的蜕变,她们却最终找到了最准确的感觉。这就是,歌唱家必须和歌剧表演家相结合,而不是歌唱家和自己

相结合。于是，她们用自己的美妙歌喉，还用所饰演的角色应有的感情，深深打动了观众。她们不仅赢得了观众对歌唱技巧和歌唱魅力的赞叹，同时也赢得了对她们人品和艺德的尊敬。

这一时期，意大利的歌唱家仍然雄据歌坛，占有绝对多数的优势。其中的主要原因有：一，意大利美声学派的唱法一直是歌剧主要甚至是惟一的唱法，而意大利歌唱家在学习掌握美声唱法方面有着得天独厚的条件；二，瓦格纳的歌剧在一个很长时期里，得不到德国以外国家的欢迎，意大利、法国歌剧仍是欧洲各国的主流歌剧；三，瓦格纳的歌剧具有一般歌唱家力所不能及的难度，这在一定程度上也影响了非意大利歌唱家的大量成长。

第一节　著名的女歌唱家

一、帕斯塔

帕斯塔(Pasta1798—1865 年)，原名朱迪塔·奈格丽，意大利女高音歌唱家。生于米兰附近的萨朗诺。15 岁进入米兰音乐学院学习声乐，18 岁开始登台演唱，并到意大利各地演出，但反映平平。帕斯塔决心暂时退出舞台，重新学习声乐。1819 年，21 岁的帕斯塔在深造了很长时间后，重返歌坛，这次她的精彩绝妙的歌声受到了公众的欢迎与认可。

帕斯塔是一位歌剧演唱家，她在歌剧舞台上表现出来的歌唱技巧和表演魅力，使人为之倾倒。但在音乐会的演出中，即使她竭尽全力，也很难找到感觉。帕斯塔有着一副十分讨好观众的仪容，身材匀称，眉清目秀，有一对明亮动人的眼睛。一位评论家在观看她所主演的歌剧《杰尔米拉》后写道，“她雍容华贵的仪表，使天生的贵族和大使夫人都自感羞愧”。她能十分深入自

己扮演的角色，尽管有时进入角色的时间不算太快，但一旦进戏，则能把角色刻划地入木三分。在谢幕时，仍难以从人物中解脱出来，常常热泪盈眶，激动地不能自已，有时竟在观众的掌声和欢呼声中昏倒在台上。

帕斯塔在当时的歌剧舞台上处于极其显赫的地位，是歌剧大师罗西尼麾下的爱将，但罗西尼却从来没有专门为她写过歌剧。罗西尼认为，对象帕斯塔那样的大牌歌唱家，给予"遏制"是必要的，这有助于克服她们的骄傲情绪。也许罗西尼是对的。确实，帕斯塔在如日中天之时，曾经表现出与其挑战者势不两立的态势。不过，由于她在歌剧舞台上占据着无可争辩的歌后地位，一些著名的作曲家必然要为她创作歌剧，这实际上也是理所当然的。唐尼采蒂和贝利尼就专门为她写过歌剧的唱段，特别是贝利尼的歌剧《梦游女》和《诺尔玛》，为帕斯塔的歌唱艺术提供了充分发挥的机遇。她在这两部歌剧中的演唱，再一次证明了她的实力。尤其可贵的是，帕斯塔从不轻视宣叙调，即使是非常一般的宣叙调，经过她的精心演唱，也会给人留下深刻的印象。

帕斯塔在歌剧演唱中，能够基本按照作曲家的原谱演唱，很少肆意发挥华丽唱法的技巧。这不是说帕斯塔没有自己的二度创作，她像所有优秀的歌唱家一样，享有这样的权利。可敬的是，帕斯塔从不滥用这种特权，她在自己的创作中表现出了应有的严肃谨慎的态度。她总是在不破坏音乐形象的前提下，尽可能地展现自己的特长。一旦这样的发挥得到观众和作曲家的肯定，她就会始终坚持这样的唱法，再不会随意改动。帕斯塔曾在演唱歌剧《尼奥塔》时，悉心设计了一个装饰音，演出实践证明，这个创新是成功的。于是，她在以后 20 年，一以贯之地保留了这个装饰音，从未临时增减过一个音符。

在帕斯塔歌唱生涯的最辉煌阶段，她的嗓音曾处于无人匹敌的状态。她的音域十分宽广，既能唱到高音C或D，还能在通常是女低音才有的低音区产生有效的共鸣。帕斯塔过于看重于每一场演出，总是不遗余力地展示自己的歌喉，为此，她付出了代价。这种艺术责任感给她的歌唱生涯过早地画上了句号，在她的年龄远没有到退休时，她的嗓音却令人遗憾地提前"退休"了。更令人遗憾的是，已经力不从心的帕斯塔却不明智地继续滞留在舞台上，这给她以往的声誉带来了严重的负面影响。即使是她的朋友，也不得不认为：尽管《最后的晚餐》是一幅名作，但它毕竟在历史的风雨洗刷下，不可避免地破旧了。

二、玛利布兰

玛利亚·玛利布兰(Malibran Maria1808—1836年)，意大利女高音歌唱家。玛利布兰是19世纪伟大的声乐教育家和歌唱家曼·加西亚的女儿，仅此一点，她就值得比别人引起更多的注意。老加西亚在玛利布兰15岁时，正式教她唱歌。这位未来的歌唱家此时的声音十分粗糙，因此，父亲对她的训练是非常严格的，有时甚至是比较残酷的。一则有趣的传闻说，老加西亚的家里经常传出哭喊声，这是他在打他的女儿，为了使她掌握颤音。关于老加西亚和他女儿的师生关系，有人比喻为是采矿者和金矿的关系，"玛利布兰的嗓音类似高贵的黄金，必须经过开采冶炼加工，才能变得柔顺"。

玛利布兰的性格很倔强，这不是说她敢于反抗父亲，而是敢于征服歌唱上的任何困难和缺点。一旦她认为存在着某种不足，便不惜代价地去战胜它。同大多数歌唱家相反的是，她喜欢在自己生病或其他不舒服的时候去改毛病。也许她认为在这样的时候改正毛病既能长记性，更能体现她的独特性格。事实上，

她很欣赏这样的做法,并把这种性格延续到其他方面。总之,玛利布兰发誓要在所有的事情上超过别人,当然,主要是超过她的竞争对手。

1824年,16岁的玛利布兰在巴黎首次登台演唱,此时她已经是老加西亚领导的一个音乐俱乐部里的骨干成员。1825年,她在伦敦演唱歌剧,担任罗西娜,并在梅耶贝尔的歌剧《十字军在埃及》的首演中,担纲女主角。在伦敦的演出。使她这颗歌坛新星迅速上升。此后不久,18岁的玛利布兰随父亲赴纽约演出,在长达9个月的演出季节里,她主演了近10部意大利歌剧。在美国期间,玛利布兰经历了一次失败的婚姻。她的法国丈夫玛利布兰先生是一个感情骗子,他除了把自己的名字给了妻子之外,什么付出也没有。

1827年,玛利布兰只身回到巴黎,继续发展她的歌剧事业。通过对伦敦、那不勒斯、罗马、威尼斯、博洛尼亚等地的访问演出,玛利布兰最终奠定了在歌剧舞台上的明星地位。

玛利布兰和帕斯塔是同时代人。她们不仅演过相同的角色,有着近似的演唱水平和个人声誉,而且对所扮演的角色都十分投入。这种毫不吝惜本钱的投入,最后使玛利布兰过早地耗尽了自己的艺术和生命。不过,她与帕斯塔相比,有着年轻新派的优势,而帕斯塔的演唱风格则显得比较守旧。对此,评论家认为,帕斯塔具有高贵庄重的风度,玛利布兰更多的则是灵感和激情。

玛利布兰的魅力不仅深深打动了无数的观众,而且得到了杰出作曲家的高度评价。李斯特指出,玛利布兰和帕斯塔“神圣的奥秘,能给予一个音符或一个乐句无比动人的美妙变化”。肖邦、门德尔松、罗西尼、唐尼采蒂、贝利尼等,也都十分赞赏她。就连轻易不愿肯定别人成就的同行,也不得不承认,在玛利布兰

面前，人们必须“屈膝致敬”。

1836年4月，玛利布兰在伦敦骑马时不慎跌落下来。这次受伤竟使她终止了自己的艺术生涯，以至为此付出了生命。尽管玛利布兰感到了身体的不适，但她仍倔强地参加演出活动。9月，她在一次演出中有所预感地说：“如果我再唱，可能要死了”，当指挥建议他停止演唱时，玛利布兰却坚持要再唱一首，以便压倒与她同台演唱的另一位女歌唱家。结果，玛利布兰昏倒在舞台上。9月23日，年仅28岁的玛利布兰在曼彻斯特去世。她的猝死，使所有的人深感震惊，人们惋惜“她像流星一样掠过舞台，也像奇妙的精灵一样消失了”。

三、施露德－苔芙利安

维廉明·施露德－苔芙利安（Schroder － Vevrient Wilhelmine1804—1860年），德国女高音歌唱家。施露德－苔芙利安出生在一个艺术之家，父亲弗莱德里昂是一位有名气的男中音歌唱家，母亲索菲·伯格是当时大名鼎鼎的戏剧演员。在这个艺术家庭的熏陶下，施露德－苔芙利安从小就显示出很高的艺术悟性和表演才华。她9岁就参加了芭蕾舞剧中的舞蹈表演。15岁时与她的母亲同台演出席勒的话剧，并很快担任了主演，饰演过《哈姆雷特》中的奥菲利娅等重要角色。应该说，索菲·伯格是她女儿艺术教育的启蒙者和惟一的表演与歌唱老师。除她以外，施露德－苔芙利安再没有接受过类似的正规教育或训练。

施露德－苔芙利安正式从事歌剧演唱是1821年1月，此时她刚好16岁。首演的歌剧是莫扎特的《魔笛》，她出演帕米娜。11月，施露德－苔芙利安在韦伯的歌剧《自由射手》中扮演阿嘉德，同她在《魔笛》中的出色表演一样，阿嘉德获得了极大的成功。韦伯对她给予了相当高的评价，认为施露德－苔芙利安“是

世界上最好的阿嘉德,她超过了我对这个角色的理解”。1822年,《菲德利奥》在维也纳上演,施露德-苔芙利安担纲主演菲德利奥。由于此前扮演这一角色的演员没能演好菲德利奥,使这部乐剧的声誉受到了损害,因此,无论是歌剧界还是观众,都对新菲德利奥寄予厚望。施露德-昔芙利安的演出证明了,她能使这个角色以至于这部作品重新获得新生。对此,瓦格纳回忆说,“凡是记得当年这位杰出女性的人都会证实:这位无与伦比的艺术家达到了人们狂喜的巨大成就,简直产生了如同魔鬼般的热力”,瓦格纳庄严地宣告;只是由于施露德-苔芙利安,“我的生命获得了新的意义”。

施露德-苔芙利安是一位以演唱德国歌剧而著称的歌唱家,她几乎演唱过当时所有的德国歌剧,并且往往是所饰角色的首演演员。施露德-苔芙利安这样说:“我必须代表德国音乐,如果歌唱家失败了,就会影响莫扎特、贝多芬和韦伯的声誉”。她也曾演唱过意大利歌剧的曲目,因为这对一位优秀的歌唱家来说,不仅是必修课,而且也是一种必要的资历。但遗憾的是,这类演唱对于她却相当地吃力,这主要是语言和技巧上的原因。当然,由于德国歌剧更注重和偏爱宣叙调,这对以话剧朗诵起家的施露德-苔芙利安来说,更易于淋漓尽致地发挥自己的才华和特长,这实际上成为她热衷于民族歌剧的主观原因。但在客观上,施露德-苔芙利安确实为德国歌剧的复兴和发展,做出了即使是最伟大的作曲家也不可能做到的贡献。

施露德-苔芙利安又是一位演技胜于歌喉的歌剧表演家,这是因为她尽管有着音乐的天赋,但从未受过声乐方面的专门训练,只能以表演取胜,用音量代替技巧。施露德-苔芙利安确实是一位不服输、不气馁的职业歌唱家,她把歌剧院当成是可以为之献身的神圣殿堂。她在舞台上表现出的自信、勇气和敬业

精神，使人感叹不已：她从不走上舞台后，才进入角色，而是在后台就开始酝酿情绪、进入角色；一旦走上舞台，心中就有一个明确的目标，这就是一分钟也不能让观众忘记她的存在；演出结束后，她不是沉浸在鲜花和掌声中，而是立即跑进房间，反问自己："维廉明，你今天演得怎样？"有时，竟为反思演出的成败而彻夜不眠。

尽管为歌剧事业奉献了一切，但随着年龄的增长，施露德－苔芙利安在声乐方面的缺陷也日益严重地暴露出来。在她的晚年，不得不违心地退出歌剧舞台，改为演唱艺术歌曲，并成为贝多芬、舒伯特、舒曼众多艺术歌曲的首唱者。她最喜欢唱的一首歌是舒曼献给她的《我不怨你》。

与在舞台上一样，在生活中，施露德－苔芙利安也是一位浪漫主义者。她结过三次婚，并有不少的情人。

施露德－苔芙利安在晚年曾这样回顾她的艺术生涯："我热爱自己的艺术，并以神圣的热忱进行实践。我到底有多少成就，或给后人留下一些什么，这还是个问题。我的目标是至高无上的，我很高兴能把我的经验的果实传给我认为土壤肥沃并愿意得到它的地方"。

1860 年，施露德－苔芙利安去世，享年 55 岁。

四、格丽西

朱丽亚·格丽西(Geisi Giulia1811—1869 年)意大利女高音歌唱家。出生于米兰一个人才济济的艺术家庭。大姐朱迪塔是知名的歌唱家，另一位姐姐卡洛塔则是优秀的舞蹈家，她的姨妈约瑟芬尼·格拉西尼是前一代著名的女低音歌唱家。在这样的家族里，格丽西的成才环境与条件是得天独厚的。她 17 岁时，在博洛尼亚登台亮相，出演罗西尼的歌剧，立即引起观众与圈内

人士的关注。19岁时，她同著名歌唱家帕斯塔等在佛罗伦萨同台竞技，在《诺尔玛》中成功地扮演了阿达尔吉莎，这位咄咄逼人的后起之秀让大歌唱家们刮目相看。20岁时，格丽西就基本确立了在歌剧舞台上的明星地位。当罗西尼表示愿意与她签订合同后，格丽西立即离开米兰，到达巴黎，加盟意大利歌剧院。

此后，格丽西在对手如林的竞争中，开展了一次次卓有成效的攻势：她先是把帕斯塔的角色塞米拉米斯争到手，作为献给巴黎观众的见面礼，而后又以帕斯塔的另一个角色安·宝莲，让伦敦人为之倾倒，并得到了伟大歌唱家鲁比尼的肯定。在她23岁时，终于从一流歌唱家中脱颖而出，成为歌剧舞台上的统治者。

格丽西取得辉煌战绩的主要原因是，她是一位善于在模仿的基础上再进行创造的歌唱家。格丽西饰演的角色，大多数也是帕斯塔以前的"专利"角色。格丽西总能在绝不亚于帕斯塔的前提下，根据自己的理解和想象，进一步加以发挥或塑造，并有相当大的把握，使她所饰演的角色成为同一角色中的佼佼者。在表演喜歌剧人物时，她更显得得心应手，游刃有余。她扮演的罗西娜、诺利娜、苏珊娜、帕米娜等，给人留下了十分美好难忘的印象。另一个不容忽视的成功因素是，格丽西确实长得非常漂亮。

从1835年演出《清教徒》起，由格丽西、鲁比尼(后被马里奥取代)和另外两位男低音歌唱家坦布利尼、拉布拉凯形成了"四重唱组合"。他们多次同时出现在舞台上，一些作曲家也为专门这个组合创作过四重唱曲。但是，他们四人作为四重唱同台演出的机会毕竟很少，因为不是所有的歌剧都有适合他们的四重唱曲。事实上，大多数情况下，是他们中的三位能够同在舞台，但不论是哪三位，格丽西总是其中之一。

1844年，格丽西与当时的首席男高音歌唱家马里奥结婚，

除了爱情的原因外，格丽西想通过这样一对一流水平的组合，保持在歌剧舞台上的统治地位。

他们也正是这样做了。当被格丽西认为已对自己形成巨大威胁的次女高音歌唱家维雅多要出演《梦游女》《新教徒》《犹太女》等歌剧中的女主角时，她的搭档、男主角马里奥多次在临开演前称病拒演。幸而维雅多早有准备，才不致措手不及。为了挫败维雅多，格丽西不顾自己演技和嗓音的局限性，顽固地扮演了维雅多的几乎所有角色，试图挤走对手。但不幸的是，这反而暴露出了格丽西以前尚未显露出的种种缺憾，舆论对此也颇多微词。

1849年，逐渐力不从心的格丽西宣布隐退。但让人困惑的是，格丽西却仍然坚守在舞台上。此后直到1866年，格丽西一次次宣告她将进行最后的演出，却又一次次地“复活”在舞台上，以至新闻界不得不诘问：“难道歌剧界里的‘最后’与日常生活中的语言是两种概念吗？”

1869年，这位58岁的争强好胜的女歌唱家因病去世。

五、松苔格

汉丽爱特·松苔格（Sontag Henriette1806—1854年），德国花腔女高音歌唱家。松苔格出生于演员家庭，但却未能受到艺术方面的熏陶和教育。因为她的父亲是一个酗酒成性的男低音演员，并在松苔格仍在襁褓时便因酗酒成为残疾人，离开了家。而母亲对社交活动乐此不疲，无暇教育女儿。然而，松苔格具有很高的歌唱天赋，她的教师是剧院。由于母亲所从事的演员职业的原因，松苔格是在剧院中长大的。剧院是她的家，是她的学校，也是她成材的土壤。

松苔格正式登台演出是在她15岁时，她扮演的第一个角色

是《巴黎的让》中的那法拉公主。以后,同所有优秀女高音歌唱家一样,她扮演了许多歌剧中的许多主要角色。1823 年,松苔格主演了《尤兰蒂》。这次演出,奠定了她在歌剧舞台上的领袖地位。松苔格不仅在罗西尼、韦伯的歌剧中当仁不让地担纲主演,而且是贝多芬第九交响曲首演时的领唱演员,这时她才 18 岁。

1825 年,柏林皇家剧院开张伊始,便盛情邀请松苔格加盟。松苔格欣然前往柏林,并在那里主演了《意大利人在阿尔及尔》。在这次演出以及以后的若干年里,"松苔格旋风"吹跑了柏林那种一以贯之的严肃、冷漠的城市风格。柏林沉浸在对松苔格"发疯"似的狂热中,舆论对她的溢美之词几乎到了失去理智的地步。

1826 年,松苔格又抵达巴黎,她在意大利歌剧院进行两个月的演出。这对她是一次绝不能轻视的考验。因为,在当时的巴黎意大利歌剧院中,还没有一位非意大利籍的女高音歌唱家能够站稳脚跟。然而,松苔格以意大利作曲家笔下的意大利的罗西娜这一角色,向巴黎证明了德国歌唱家绝不亚于甚至出色于罗西娜的母语国家的演员。

此后,松苔格轮番出征伦敦和巴黎。她向包括帕斯塔、玛丽布兰在内的所有一流歌手发起了挑战。所幸的是,这场竞争是理性和有益的,不仅没有伤害她与对手的感情,还给歌剧经济人带来了可观的效益。玛丽布兰、卡洛琳和剧评人对松苔格做了公正客观而充满善意的评价:"她唱得这样美","纯净如同铃声,明亮如同珍珠","尤其是中声区灵活而清晰的吐音,具有特殊的魅力。她的颤音多么优美,就像飞翔的云雀在欢唱。在用头声唱高音的快速音群与滚动音的困难乐段时,准确得如同精巧的音乐钟,而且声音非常明亮","我们确实醉了,但这酒是纯真的

佳酿”。

松苔格的歌喉,特别是“比美丽还动人”的容貌,使无数的公爵、伯爵、贵族、骑士、音乐家、作家、画家为之倾倒。最终,罗西伯爵成为赢得松苔格芳心的胜利者。松苔格被封位男爵夫人。作为这一婚事的代价,她于 1830 年 5 月在柏林举行了告别舞台的演出。此后,松苔格又作为外交官夫人,随罗西伯爵出使俄国等国家。在社交场合,她很愿意为她的崇拜者再展歌喉。在一次应尼古拉一世之邀,更重要的原因可能是技痒难耐而演唱了《梦游女》后,差一点引起了两国的外交纠纷。因为一位外交官夫人在异国登台演唱,是有违外交礼仪的。1848 年,罗西伯爵辞去了大使职务,这等于宣布了“大赦”松苔格。她很快接受了伦敦女王剧院的力邀,于 1849 年 7 月重返舞台。虽然此时的松苔格已年届 43 岁,但复出后,仍英雄不减当年之勇。在以后的 5 年里,她频繁往来于欧洲和美洲,有时甚至一天赶两场演出。

但不幸得是,在疲于奔命中,松苔格染上霍乱。1854 年 7 月 17 日,一代名伶客死在墨西哥城。

六、林德

珍尼·林德(Lind Jenny1820—1887 年),瑞典花腔女高音歌唱家。林德出生在斯德哥尔摩,是一位教师的私生子。同松苔格一样,她很小就生活在剧院里,寄养她的家庭也乐得撒手不管。于是皇家剧院成了她惟一的生活天地。林德的优美歌喉似乎是天生的,这使她在成为正式演员前,比别人得到了更多的实践机会。当 17 岁提升为正式演员时,她已经参加了 150 多场演出。由于剧院生活的耳濡目染,加上有着很好的天份,这时的她实际上已经具备了向歌剧皇后桂冠冲刺的实力。

林德首次亮相的剧目是《自由射手》,她出色地扮演了阿嘉

德，这使得她的瑞典父老乡亲很为之骄傲。因为无论是在声乐史上，还是在音乐史上，这个与欧洲大陆隔海相望的盛产冰雪的国度，并不盛产优秀歌唱家。而今天，林德让他们看到了一只具有传奇色彩的丑小鸭。

1841 年，已经出演过尤兰蒂、帕米娜、朱丽娅、露契亚、诺尔玛等众多角色而成为斯德哥尔摩歌后的林德，向阿道夫·林德布拉德学习声乐，希望在演唱技巧上有所突破。但这位教师却在输出技艺的同时也输出了感情，这使林德感到很窘迫。于是，她到达巴黎，向著名的声乐教育大师曼努埃尔·加西亚求教，并成为大师最出色的弟子。对此，加西亚不无得意地评论说："我不记得我是否有过比她更认真聪明的学生。她从来不需要我向他讲解两次。"

1843 年，有着天赋歌喉与高超唱法双保险的林德，首次来到哥本哈根。她在《罗伯鬼》中扮演艾丽丝，观看过她演出的安徒生用童话般的想象力描绘说："我看到了一位圣洁的贞女的形象"。1844 年，林德又来到德国举行音乐会。她在柏林、维也纳等地以至在全德国掀起了"林德热"。德国人把这位来自斯堪的那维亚半岛的歌后，看做是"天赐佳人"。

1845 年初，林德应邀赴伦敦演唱梅耶贝尔的歌剧《梦游女》，并与剧院签立了长期合同。但两年后，林德却违约为另一家剧院演唱，尽管她的演唱获得了巨大的成功，然而却不得不为此付出了很大的代价。在法院的判决下，她的名誉受到了显而易见的损害。不过，对她的惩处还是轻量的。因为法官在她楚楚动人的容貌和娓娓动人的辩护前，宁可相信她的解释：因为她不懂英文，而糊里糊涂地在第一份合同上签了字。

在 1846 年到 1849 年之间，林德转辗在德国和英国各地。她直觉地感到，这两个国家与自己的祖国有着地缘上的优势，与

法国与意大利相比,英国和德国更理解她,因此也更能接受她。这也可能是林德始终没有去过法国和意大利的原因。

关于林德的演唱技巧,维也纳的音乐评论家汉斯利克说:林德"极其精巧地模仿了鸟儿的歌唱,几乎超越了音乐的界限。在林德的口中,这种婉啭的、清脆的歌声非常美并且迷人。鸟儿的欢乐歌声通过高超的华丽唱法技巧,给我们带来了树林中新鲜的、自然的、令人陶醉的感受"。与他同台演出的男高音歌唱家罗杰则比喻得更为生动:"她歌唱的旋律散发着树林和草原的芳香"。

正当林德如日中天时,她却在29岁宣布退出歌剧舞台。表面理由是歌剧舞台已不值得她留恋,但在很大程度上是因为与音乐会的钢琴伴奏家古尔施密特产生了恋情。此后,她只参加音乐会的演出,并试图在1950年去美国的演出中,在剧团的管理上做出与歌唱同样的成绩。但不幸的是,林德浪漫主义的激情与现实主义的管理总是格格不入。

1852年,林德离开了美国。在以后的日子里,她的主要业绩是在作为家庭主妇方面。1887年11月2日,曾经是最优秀歌唱家和杰出女性的林德去世。

七、帕蒂

阿黛琳娜·帕蒂(Patti Adelina1843—年),意大利花腔女高音歌唱家。帕蒂出生在西班牙的马德里,在美国度过了她的童年。因此,帕蒂的童年语言是美国式英语,但这并没有在她以后的演唱中形成任何障碍。帕蒂从7岁开始唱歌,在成名前参加过无以计数的音乐会演唱。

1859年,16岁的帕蒂在纽约首次登台演出歌剧,她扮演的第一个角色是露契亚。从这时起,一直到她71岁,帕蒂像一棵

永不凋谢的常青树，始终扎根在舞台上。帕蒂保持旺盛艺术青春的秘诀是，在心理上她一直保持着对歌唱职业的极度热爱，在技术上则归功于对歌喉的有效保护。帕蒂是属于那种对自己从事的职业心满意足并充满信心的人。她意识到自己是声乐上的非凡人才。除了歌唱，她不知道自己还能从事什么职业，也从不留意声乐以外的事情。有关帕蒂保护嗓子的传闻很多，简而言之就两条，一是生活起居有规律，二是绝不轻易动感情。

与帕蒂同时代的还有一批十分优秀的歌唱家，她们在某些方面并不比帕蒂逊色，甚至还可能超过帕蒂。而她们却没能像帕蒂那样，统治歌坛长达 45 年。其中的主要原因是帕蒂是一位才艺相当全面的歌唱家。

首先，她有着无可比拟的优美歌喉。即使是对她有成见的评论家也不得不钦佩她的嗓音，"作为歌唱家，她是如此辉煌和与无伦比，当人们被笼罩在她的歌唱艺术的魔力之下时，会忘掉一切，而沉浸在狂喜的幸福之中"，"帕蒂简直就是一只夜莺"；"伟大的歌唱家帕蒂，有着漂亮而流畅的歌喉，发声和控制如此完美，以致精巧的最弱音也能传到亚培尔大厅最远的听众耳里。帕蒂的耳朵准确无误，唱华丽的滚动音时，可在天堂的高度飞翔。帕蒂用纯净有力的声音唱'女皇万岁'时，"既明快又高贵"，"她的演唱举世无双"。

其次，帕蒂具有处理歌曲的极强能力。曾观看过她演唱的萧伯纳回忆说，帕蒂从未演过瓦格纳的歌剧，但她在音乐会上用德语演唱《汤豪塞》时，对歌曲的处理十分用心而得当，声音和音乐上都恰到好处，完全符合瓦格纳的标准。与她相比，那些德国歌唱家反而相形见绌。

第三，帕蒂是一位懂得尊重别人从而尊重自己的聪明的歌唱家。在观众面前，"她像个受宠爱的快活的孩子"，对同事或朋

友从无恶意邪念。总之她是一位受人喜爱的人物。

帕蒂在鼎盛时期,享有各种别人强加于她的特权,如可以不参加排练,海报中的名字用特大号字,并且要单印一行等。但所幸的是,这位首席女歌唱家并没有滥用这类特权,这也可能是她能够长期驰骋歌坛的另一个原因。

帕蒂的影响相当广泛,在巴黎、伦敦、米兰、圣彼得堡、维也纳,以及南北美洲,都拥有大量的崇拜者。

八、勒曼

莉丽·勒曼(Lehmann Lilli1848—1929 年),德国女高音歌唱家。与这一时期的许多女歌唱家相同,勒曼也出生在剧院里。她的父母都是歌唱家。勒曼第一次登台演出是在她还未满 17 岁时,她在《魔笛》中扮演了第一男童。然而,就在两周后,由于扮演帕米娜的演员因故不能出演,勒曼立即代演了这个重要的角色。这不仅使勒曼一跃成为引起剧团注意的演员,而且在以后漫长的歌唱生涯中形成了一种习惯:她经常在紧急情况下,代演其他角色,即使是她从未演过的角色,也不曾发生过一点差错。

勒曼在迈向主要演员的道路上,走了 10 几年。在 30 岁以前的很长时间里,她一直在主角和配角间徘徊。但勒曼却从未对前途产生过动摇。她不断地充实自己,继续在幕旁观察揣摩瓦格纳歌剧中的每一位女主角。由于德语歌剧在意大利、法国和欧洲大部分国家并不十分受欢迎。勒曼和这一时期大多数德国歌唱家一样,把发展目标移向美国。在纽约的大都会歌剧院,瓦格纳的作品在上演剧目中占据了相当大的比例。而意大利或法国的歌唱家却不愿也不会演唱德语歌剧,这就使勒曼在 80 年代初顺理成章地成为大都会歌剧院的女高音明星。

但这决不等于说勒曼是一位只靠命运走红的歌唱家。事实上,她是在歌唱艺术的道路上一步一个脚印地走向顶峰的。勒曼刚开始是唱轻快的女高音的,这也可能是剧院经理未及早发现她的原因之一。但从另外一方面看,这倒使她的嗓音没有过早地受到损害。后来勒曼逐渐发展为戏剧女高音,对抒情和花腔的唱段也十分在行。当时的评论认为,"她并不具备天生的富于穿透力的华贵声音,因此,缺乏直接表达激情的力量,但她有着天赋的适合舞台的个性,尤其适合扮演悲剧性和高贵的角色"。勒曼歌唱生涯的鼎盛期,从 80 年代延续到 90 年代。此间,她在美国和欧洲各地做巡回演出。

勒曼最大的贡献是将瓦格纳的歌剧引入了德国以外的国家,并使其获得成功。勒曼的一生,共演出了 190 多部德、意、法歌剧,扮演了难以计数的各类角色。她在《尼伯龙根的指环》中塑造的布伦希尔德,给人留下了深刻的影响。此外,她还成功地扮演过包括意大利、法国作曲家创作的歌剧人物,如莱昂诺拉、诺尔玛、阿依达、露契亚、波吉亚、贝尔妲、伊索尔德、爱琳、玛格丽特、卡门等。

在紧张繁忙的演出活动中,勒曼最令人敬佩的是她那顽强的意志力。在勒曼眼里,没有什么做不到的事,她是一个极富自我牺牲精神的事业狂。她可以无怨无悔且毫不畏惧地连续演出整整一个演出季节,即使是加演也别无二话。在动手术切除耳后鸡蛋般大小的肿瘤仅几天,她便迅速返回舞台,并接连扮演了 3 个布伦希尔德。对此,人们评论说,假如勒曼没有如此坚强的意志力,她不会成为具有如此非凡性格的杰出的歌唱家。

勒曼具有很长的歌唱寿命。1909 年,在她 60 岁时,以伊索尔德这一瓦格纳歌剧中的人物形象,宣告退出歌剧舞台。此后,她还经常举办艺术歌曲演唱会,直至年逾 70。勒曼在离 81 岁

生日还差几个月时，离开了人世。

九、维雅多

宝琳·维雅多（Viardot Pauline1821—1910年），意大利女中音歌唱家。维雅多是玛利布兰的妹妹，曼·加西亚的女儿。

在维雅多歌唱生涯的初期，她是唱女高音的。在她17、8岁初涉歌坛时，演唱了苔丝德蒙娜、罗西娜等角色。但是，她的自然音域只有两个八度，从降B到降B。这样的嗓音条件尽管付了努力，也很难驾驭女高音的曲目。事实上，维雅多在高音的演唱和训练时已经流露出吃力的样子。只是由于她是曼·加西亚的女儿，人们才对她不算成功的演唱，给予了某种程度的肯定或同情。在1840年至1841年的演出季节里，维雅多向当时最著名的女高音歌唱家格丽西发起挑战，但她的实力还不足以和这位强有力的卫冕者抗衡。最后，当维雅多的声音能够向上扩展到高F音，向下则能达到G时，她采取了扬长避短的正确战略，明智地把自己定位于女中音或女次高音。这样，她的特殊歌喉加上天赋的演员才能，才得以充分地发挥。

维雅多在歌剧舞台激烈的竞争中胜出，是在1849年的伦敦。这一年，她在梅耶贝尔的歌剧《预言家》中成功地扮演了费德斯和《新教徒》中的瓦伦婷，这使她一举成为最优秀的歌剧歌唱家。评论认为，“创造性的才能加以多才多艺，使维雅多夫人占有无可争议的个人地位”，她“所建立的声誉完全不同，并远远超过回忆录范围内的任何一位歌唱家”。以后，维雅多又饰演了一些女中音或女高音的角色。

维雅多对歌剧的最大贡献是，由于她的杰出表现，使女中音第一次成为首席女演员，并担负起歌剧中的主角。维雅多在成功地扮演了格鲁克的歌剧《奥菲欧和尤丽狄茜》的主角奥菲欧

后，古诺为她专门创作了《萨福》，圣－桑为她写了《参孙和达丽拉》，甚至勃拉姆斯也为她写了一首《女低音狂想曲》，并由维雅多首唱。但维雅多最喜欢的是梅耶贝尔的歌剧。

在维雅多扮演的女中音或女次高音角色中，她尤以擅长扮演中年妇人的形象而著称。虽然这类角色往往是吃力不讨好的，但维雅多以声乐艺术和表演艺术的高超结合，使这类角色在舞台上熠熠生辉。她在演唱时表现出的个性和对角色的完美诠释，出自她对人物的深刻理解和超俗处理。当时听过维雅多演唱的圈内人士评论说："在这声音中人们感受到一个心灵，一个灵魂，或是可以称之为声音的特征"，"她自己沉浸在灵感中，一切是那样纯朴自如，而又显得庄重辉煌"，"总之，她掌握了艺术家最伟大的秘密：在表演前，自己首先感受到的不是声音，而是心灵"。

由于从小受到父亲美声唱法的影响，维雅多十分注重演唱的技巧，她的嗓音有"潮水般的滚动音，锁链般的音群"，歌声流畅，音准极好，能"将一首平凡的游行乐曲转为显示激情和热忱的乐曲"。

与所有这一时期的歌唱家相比，维雅多是最具才华、最有影响力的一位。她深谙作曲之道，曾将肖邦的一些马祖卡舞曲改编为歌曲，并作有轻歌剧；她是一位地地道道的钢琴家，学钢琴的时间要早于学声乐，特别是她曾是著名钢琴家李斯特的学生，在她歌唱生涯的后期，差一点应邀出任科隆音乐学院的钢琴系主任；同时，她还是出色的画家和语言学家。这些资质不仅使维雅多比其他歌唱家具有更高的修养，而且使她真正成为社交界的中心。在巴黎，维雅多是当时最负盛名的一批音乐家、作家和哲学家的知心朋友，他们中有乔治·桑、肖邦、缪塞、柏辽兹、罗西尼、梅耶贝尔、多莱、古诺。他们中的一些人因仰慕维雅多的才

华,而对他产生过爱情。但维雅多只对屠格涅夫回报过发自内心的感情,而这种感情一直深深掩藏在他们的心底。1840年,维雅多已嫁给一位意大利歌剧院的经理路易·维雅多。顺便提到的是,维雅多的相貌平平,她所具有的魅力远远超过她的美丽。

1861年,40岁的维雅多因嗓音过度疲劳,不得不退出舞台。此后,她作为一名优秀的声乐教师而名闻遐迩。

十、诺迪卡

莉莲·诺迪卡(Nordica Lillian1857—1914年),原名莉莲·诺敦,美国女高音歌唱家。出生于缅因州,14岁时在波士顿从奥尼尔学习声乐。20岁时,她加入了吉尔摩领导的音乐会乐队,开始了歌唱生涯。她跟随这个乐队在美国、英国、爱尔兰和西欧国家作巡回演出。21岁,诺迪卡到巴黎后,离开吉尔摩乐队,先后在巴黎和米兰速成式地学习歌剧和各国语言。1879年,22岁的诺迪卡在米兰的一家剧院首次演唱歌剧。此后,她在意大利各地的演出中,成功地扮演了爱尔维拉、阿依达、吉尔妲、玛格丽特、爱丽丝等角色,为自己树立了优秀歌唱家的形象。在这期间,她为自己取名为吉利奥·诺迪卡,“吉利奥”在意大利语中是百合花的意思。1880年至1881年,诺迪卡在俄国的圣彼得堡度过了两年的演出季节。

诺迪卡是一位有毅力和有追求的歌唱家。她早期的嗓音虽然很优美,但在高升C音以上缺乏戏剧性的威力。于是,她在斯布瑞利亚的训练下,以顽强的毅力排除了前进道路上的障碍。在以后演唱罗西尼的《圣母悼歌》时,她的高音非常完美,并激动人心。诺迪卡一直把演唱高难度的瓦格纳歌剧作为自己的奋斗目标,她在瓦格纳夫人柯西玛的亲自指导下,在很短的时间里学

会了德语和法语，逐一征服了艾尔玛、伊索尔德和布伦希尔德等极具挑战性的角色。在19世纪和20世纪之交她歌唱生涯的鼎盛期，能够连续几天演唱布伦希尔德等角色。而在通常情况下，其它的女高音歌唱家要让嗓子休息一两天。

作为一位美国歌唱家，诺迪卡有着与别国歌唱家不同的优势和劣势。她发挥了雄心勃勃、志在必得、无所禁忌的美国传统。但也由于在扮演古典角色时穿上了紧身衣，而引起过非议。诺迪卡是当时美国女高音歌唱家中掌握歌剧剧目最多的一位。除上述角色外，她还成功地饰演过瓦伦婷、奥菲利娅、诺利娜、莱昂诺拉、赛利卡等。诺迪卡不属于任何一家歌剧院，她的一生主要是一位自由歌唱家。这一点也多少显示了她的"美国特色"。

由于长期四处漂泊，诺迪卡患了风湿症。在她最后的演出活动中，疼痛几乎使她难以站立在舞台上，下台后便倒在椅子上哭泣。但听到观众雷鸣般的掌声后，诺迪卡得到了极大的满足和鼓舞，她说："我必须再出去为他们演唱，再受苦也值得"。

1913年，诺迪卡计划去包括中国上海在内的一批亚太国家做巡回演出。但在途中，因轮船触礁在海上漂泊，她得了胸膜炎。1914年5月10日，诺迪卡在印尼的爪哇病逝。

十一、梅尔芭

内利·梅尔芭(Melba Neilie1861—1931年)，原名海伦·米切尔，澳大利亚女高音歌唱家。梅尔芭祖籍是苏格兰人，出生在墨尔本。虽然梅尔芭从幼年时就表现出对歌唱的爱好，但由于当时墨尔本的音乐活动远不如欧美活跃，因此，梅尔芭正式的歌唱生涯起步很晚。她在25岁已作人母后，才决定投身歌唱事业。

1886年，梅尔芭在巴黎遇到了著名的声乐教育家马凯西，是马凯西发现了她的歌唱潜力，并收留她作为自己的学生。由

于马凯西的丰富教学经验和梅尔芭的进取精神,经过不到一年的学习,梅尔芭的歌唱水平得到了显著的提高。马凯西评价说:"她是我的学生中最用功、最听话,并最有天才的一人"。

1887年10月,马凯西安排梅尔芭在布鲁塞尔首次登台,她在威尔第的歌剧《弄臣》中扮演吉尔妲。这一年,梅尔芭已26岁。由于她的出色演唱,伦敦科文特花园歌剧院聘请她为签约演员。1888年5月,梅尔芭在伦敦首次上演了《拉莫摩尔的露契亚》,英国舆论界给予了很高的评价。1889年5月,梅尔芭在巴黎出演了《哈姆雷特》中的奥菲利娅。而使梅尔芭真正出名的是不久后,她在巴黎成功地扮演了古诺的歌剧《罗密欧与朱丽叶》中的朱丽叶和《浮士德》中的玛格丽特。从此,梅尔芭进入了世界一流歌唱家的行列,并很快成为这支队伍的"排头兵"。

在这一年,梅尔芭在伦敦科文特花园剧院演唱了《艺术家的生涯》中的咪咪。这一角色使她的声誉更上层楼,并成为她自己最喜爱和最多扮演的角色。梅尔芭的同行加登在回忆那次演出时说:"第一幕的最后一个音是由咪咪唱出来的。这是一个高C音","梅尔芭唱这个高C音的方式,是我一生中从未经历过的最奇妙的感受。这个音在科文特花园剧院的大厅中,它离开了梅尔芭的喉咙,离开了梅尔芭的身躯,它脱离了一切,像一颗星一样经过我们的包厢而进入无限的空间"。在以后的几年,英国人把有梅尔芭出演的歌剧称为"梅尔芭晚会"。梅尔芭在英国享有特别的荣耀,1918年,她被皇室册封为相当于爵士的"不列颠帝国夫人"。由于梅尔芭的一统天下,以至于在很长的时间里,除她以外的女高音歌唱家很难插足伦敦。

1893年3月,梅尔芭登上了米兰斯卡拉歌剧院的舞台。同年12月,她又征服了纽约大都会歌剧院。此时,她在歌剧领域的影响已逼近甚至超越了帕蒂。纽约的舆论评论说:梅尔芭的

歌喉“清新动人而精美,在发声方面比在世界上保持了美声唱法最高标准的神奇女子更从容更自如”,“在今天大部分歌唱家小心避开的领域中,她自由自在地活动。发出的闪光的声波,经常被看作是乐声上的最高成就”,“她的天赋音乐才能极好”。

作为19世纪末至20世纪初最杰出的女高音歌唱家,梅尔芭的嗓音如水晶般清亮,尤其是极好的音准最受推崇。梅尔芭是一位抒情、花腔女高音,在演唱的曲目上有局限性。她是罗西

初得到较多的推介。

这三种教学模式,在声乐教育各个发展阶段,有着不同的地位和影响。在19世纪以前,前两种教学模式处于长期的主导地位。至19世纪末,模仿教学法受到人们的质疑,教材教学法也居于了次要的地位,而器官教学法则越来越引起人们的关注。在这一时期出版的声乐教育论著,大都把注意力集中在尽可能完美精确地描绘发声过程的生理方面,并试图以此引导学生通过调节器官活动而掌握科学、正确的发声方法。

但这并不是说在三种模式中,只有第三种才是正确的。在声乐教育的实践中,这三种教学模式实际上是一种相互配合的关系。它们不可能被单独地运用,否则将导致教学上的片面性。在很长时期内,前两种教学方法实际上是结合在一起进行的。实践证明,之所以划分这三种模式,是因为具体的教学对象不同,教学的针对性和侧重点也就有所不同。坚持其中一种而绝对地拒绝另外的方法,必然会走入歧途。时间证明,即使是现在,模仿教学法和教材教学法仍然是声乐教育中最常见的两类方法,它们并没有因器官教学法的进一步完善而萎缩。

这三种声乐教育模式,是19世纪至20世纪声乐教育的基本形式。兰佩蒂学派是前两种模式的继承者,而加西亚学派则是后一种模式的发明者。

第二节 兰佩蒂学派

兰佩蒂学派的创始人是弗朗西斯·兰佩蒂(Lamperti Francesco1813—1892年),主要代表人物是他和他的儿子乔万尼·巴蒂斯塔·兰佩蒂(Lamperti Giovanni Battista1839—1910年)。

一、弗·兰佩蒂及其《论歌唱的艺术》

弗·兰佩蒂是意大利19世纪最著名的声乐教育家。他的母亲是一名歌剧演员。弗·兰佩蒂从小就受过声乐方面的训练,并学习钢琴和作曲。但他以后并没有登台演唱过。有趣的是,这位以后伟大的声乐教育家初次就业时的打算,仅仅是想成为一名歌剧团的管理人员。这个理想被他在1840年实现了,弗·兰佩蒂在一家普通的歌剧院里,担任了一个部门的主管。只是由于薪金微薄,他为了谋生才不得不教一些私人学生唱歌。但这却使弗·兰佩蒂的才华和价值得到了真正的体现。在不太长的时间里,他作为一名优秀的声乐教师的名气,远远超出了剧院管理者的正式职业。他的许多学生很快成为活跃在欧洲各地歌剧舞台上的新星。

1850年,弗·兰佩蒂出任米兰音乐学院声乐系主任,并在这一岗位上工作了25年。此间,他培养出了玛丽艾塔·阿尔波尼、塔瑞萨·斯托兹、玛利亚·伍德曼、伊罗塔·堪帕尼尼、威廉·莎士比亚等一批享誉世界的优秀歌唱家。同时,许多已取得成就的歌唱家也纷纷慕名而来,向他取经求教。由于弗·兰佩蒂的卓越教学成果,他以及他的学生在欧洲形成了一个有影响、有力量的声乐学派——兰佩蒂学派。1875年,弗·兰佩蒂退休。此后,他继续从事声乐教育事业,直至于1892年逝世。

弗·兰佩蒂于1877年发表了重要的声乐教育论著《论歌唱的艺术》。这部著作于1890年修订后再版,成为19世纪声乐教育领域内最具影响的声乐专著。

弗·兰佩蒂的《论歌唱的艺术》,是针对一些初学歌唱者还未入门就登台演唱的现象写的。在这部著作中,他介绍了如何学好歌唱的经验,区分了三个声区,讲述了学习歌唱的方法,并推

荐了一系列练声曲。

弗·兰佩蒂指出,当时歌坛上的一种现象使他倍感忧虑,这就是一些歌唱者尚未掌握歌唱的基本原则和基础知识,就急于登台。那么,这样的结果是不难想象的。他认为,初学者作为配角,通过与歌唱家的同台演出,是可以学到和借鉴某些歌唱方法的。但如果要唱好歌剧咏叹调等大型作品,那么只有一条路能走,这就是接受声乐教师的指导与培训。

弗·兰佩蒂在书中指出:"谁懂得很好地使用气息和读字发音,谁就懂得如何把歌唱好"。在《论歌唱的艺术》中,弗·兰佩蒂按照意大利的声区划分概念,把女声部分为头声区、混声区和胸声区,把男声部分为胸声区和混声区。

关于歌唱的训练程序,弗·兰佩蒂是这样规定的:首先训练饱满歌唱的声音,第二步是练习从饱满的声音逐渐减弱至很弱,第三步训练从最弱的音逐渐增大到饱满的声音,第四步是从小的起唱增大到饱满的声音,然后再回复到最弱。这一程序也就是通常所说的"弱强弱"(messa di voce),即"把声音安放到位"。对这一程序,弗·兰佩蒂形象地称之为"声音的抽丝"(note filate)。

关于呼吸,弗·兰佩蒂认为,要尽量地吸得饱满,在唱时脸部要带着微笑的表情。"在吐发声音时,所用的力应该小于气息支持它的力度"。唱琶音或声音的支持,是在打开喉腔下部唱"啊"音时,从胸膛和横膈膜运动中取得动力。

弗·兰佩蒂强调说,歌唱者应该直接地把注意力集中在使饱满地呼吸达到18秒钟,并在发声时做到声音的饱满和稳定。歌唱时呼气的肌肉群和吸气的肌肉群在体内产生对抗,声音的真正表现力就是依靠"这种力的平衡作用的支持"。

关于连音、滑音、顿音和加强音,弗·兰佩蒂强调要注意其敏

捷性。他认为,“连音的歌唱是良好歌唱的主导因素”,“谁唱不好就不能把歌唱好”,敏捷性的训练应该通过中等速度地、清晰地歌唱来实现,要在每个音上冲击一下声门;唱滑音时,从一个音到次一个音之间的插入音,应该尽量唱得最短小。

关于练声,弗·兰佩蒂建议,不要连续唱最高的音或最低的音,把练习控制在中间的声区,以使声音在饱满的状态中有着平衡感和适度感;唱带音节的练习要在歌唱者能达到自如的情况下进行,不然就用简单的元音练习;应该用不同的感情如抒情、祈求、悲伤等,去唱同一首练声曲,“在感觉上的空虚会局限声音的表现,永远不要使自己的声音脱离了思想感情上的感受”;弗·兰佩蒂告诫,不要把戏剧性强烈的歌剧唱段作为教材;他不赞成闭口练声的方法,认为这“缺少胸腔的支持,从而使喉部疲劳或音准不好”。

关于读字,弗·兰佩蒂认为,“应该喷吐得饱满并对延长的音特别注意”,不能牺牲字音的准确清晰而造成声音的洪亮。唱好练声曲,对于获得清晰的字音是非常重要的。

关于歌唱的状态,弗·兰佩蒂强调,要用饱满、清晰的声音去歌唱,但这是轻松自如而不是使劲的;应该控制住声音,使其不要超出气息可以支持的程度,以避免声音出现颤抖;练习应该在感觉到疲劳时停止下来。

二、乔·兰佩蒂及其《美声歌唱的技巧》

乔·兰佩蒂生于米兰,6 岁开始学钢琴,9 岁参加了米兰大教堂的圣歌队,11 岁进入米兰皇家音乐学院学习钢琴和作曲,并在钢琴伴奏上很有名声。14 岁时,他从米兰音乐学院毕业后,就在父亲的工作室担任钢琴伴奏,并参与部分的声乐教学工作。许多杰出的歌唱家很愿意和他讨论声乐问题,因为在声乐教育

中，钢琴伴奏往往是半个声乐教师。

1855年，16岁的乔·兰佩蒂宣布自己为歌唱导师，并很快接收了第一批学生。他乐意教男高音，当然在学生中也有女高音和男中音。3年后的1858年，他的学生开始在歌剧舞台上崭露头角。乔·兰佩蒂为这批学生组演了《威廉·退尔》《拉莫摩尔的露契亚》等歌剧，并亲自担任导演和声乐指导。此间，他发表了为各声部使用的《声音的练习》和女高音用的《12首练习曲》。

意、奥战争期间，乔·兰佩蒂参军作战。于战后的1861年重新从事声乐教育。同年，在米兰音乐学院院长的请求下，他暂时接替了生病的父亲，接收了他的全部学生，并代理了他在米兰音乐学院的所有课程。1870年，乔·兰佩蒂由于在声乐教育上的突出成就，正式接替了他父亲的部分课程。1876年，他荣获了骑士勋章，并成为罗马皇家圣凯西利亚学院的荣誉院士。

1879年，乔·兰佩蒂应邀前往德累斯顿执教，他的许多学生随他一起移居，在那里他又大力发展了声乐教育事业。此间，他写作了一本《声乐准备练习曲》(1879年)和《歌唱艺术的衰落》(1887年)一书，并为他的学生、波兰女高音森布瑞赫专门创作了一首由管弦乐队伴奏的咏叹调及其他器乐曲。1905年，乔·兰佩蒂的学校迁往柏林。此时，他的学生已相当多，其中包括著名的奥地利女高音舒曼·辛克、意大利女高音斯塔格诺等。于是，他任用得意门生布朗为教学上的助理。这一年，他发表了重要的声乐著作《美声歌唱的技巧》。

1910年3月19日，乔·兰佩蒂在柏林病逝。

《美声歌唱的技巧》是乔·兰佩蒂一部于1905年出版的重要的声乐著作。由于没有两个人的声音是完全一样的，而以往的声乐教育家及声乐教育的论著，对歌唱的个性化研究太少，于是乔·兰佩蒂便根据不同特性歌唱家的经验，结合自己的研究成

果，创作了这部论著。

乔·兰佩蒂认为，"真正优秀的歌唱方法是要使自然机能和健康的规律 协调一致"，歌唱者的主要条件是"声音、音乐才能、健康、理解的能力、勤奋和忍耐力"，声乐教师的责任是安置、发展和平衡歌唱者的声音。

在《美声歌唱的技巧》一书中，乔·兰佩蒂根据女性与男性、歌唱与讲话等不同情况，做了针对性很强的专门论述。

乔·兰佩蒂首先分析了女高音声部。他观察到女高音在唱高降D音时，一般就要转到头声区，下腭较唱中声区时略有下降，"声音的共鸣点会明显地感到是在头腔顶部的前方"。在唱头腔的练习时，可以允许有少部分气息通过鼻腔，用这种方法，可以明显地体会到头腔顶端的共鸣。

乔·兰佩蒂认为，连音的歌唱是第一门要教的课，在两个音之间气息不应有任何阻碍，可以用"啦"字在全音节上用 mf 或接近于 p 的强度进行；与此同时，应该加入灵敏度的训练，这可以把即使是沉重粗糙的声音变得美丽柔和，这里需要做到的是"每一个音都要唱得饱满圆润"；练习好颤音有助于发音清晰准确，练习时主要音要唱得强些，辅助音则唱得轻些，速度要慢，节拍要准确；顿音的练习要谨慎，稍稍加一点压力，不要浪费气息，做到吐音便易；"弱强弱"的练习是完全靠气息来控制的，在音量增大时，声音的位置从口前方向后移至喉腔，音量减弱时，声音必须轻轻向唇边浮动，气息平稳地减弱；唱滑音时，从一个音柔和地带到下一个音，"声音可以说是向上或向下形成一个弧线，而气息的支持并不产生变化"。

以上的意见主要是针对一般女高音的。在谈到花腔女高音和戏剧女高音时，乔·兰佩蒂认为，花腔女高音可以也应该达到高降 E，而唱到高降 B 就可以认为是戏剧女高音。与花腔女高

音相比，戏剧女高音的柔韧性差些，胸声区和中声区较为发达。对于这两类学生，应该从训练中声区开始，其后再增加较高或较低的音。他认为，E1、F1、G1是从胸声区过渡到中声区的音，"这几个音必须结合地非常均匀，使声音在音阶中的上下音取得平衡"，在唱C2时，"欧"(oh)和"利"(li)有助于进入头声；在练声中，唱"啊、厄、衣"(a、e、I)三个元音时，口应该张开"约一手指宽"，唱"欧"(o)时，可以像一个"略微圆的形状"，在中声区唱"厄、衣"(e、i)时，"应该感觉到是靠近硬口盖的前方"，在唱头声区时，"应该在靠近头盖骨前方顶端处有振动感"；花腔乐句"必须严格按拍节唱，练习中永远不要急急忙忙的，而是较慢的"。

在谈到女高音声部的练习时，乔·兰佩蒂专门提到一个注意事项：学生应该用一面镜子，来观察歌唱时的口形和表情，并应当对着室内的空间而不是墙壁。教师的职责是指示学生运用正确的口形和气息，在这里，提示是十分重要的。

乔·兰佩蒂认为，男声部和女声部的训练方法在原则上是大致相同的。但他同时认为，训练男高音，对声乐教师来说，是一件很困难的事。大多数教师忽略了男声还有一个第四声区即混合声区，其结果使一些本来应该成为杰出男高音的歌手没有开发出来，许多学生不会使用"半气息"、"弱强弱"和"轻松动人的弱音"；乔·兰佩蒂指出，"在b、e1、d1和升d1的音上，头腔共鸣混合着胸声从下方带上来，所以歌唱者使用的是一半的胸腔共鸣"，其要点是用混合声音来调制中声区，以使声音从最低到最高形成一种均匀的音阶进行。

乔·兰佩蒂认为，男中音是有代表性的男声，其音域一般应从A到升F1，半胸腔共鸣由头腔共鸣给予支持；男低音唱中声区时，应用开放的方法去唱，注意不要把胸声区的唱法用得太高，以使中声区能够得到很好地发挥，不要过分地去发展最低

音，那样容易造成疲劳。

在谈到语言和和唱歌的关系上，乔·兰佩蒂认为，意大利语的“母音丰满并没有送气音”，大多数意大利歌唱家都能正确地唱出开放的“啊”音，而其他国家的歌唱者就要经过特殊的训练；发辅音比发元音有着更大的困难，要“试着把一整句当作是一个字去处理，强调各个元音而把辅音带过，却又不使它们失去清晰度”。

关于咏叹调，乔·兰佩蒂建议，学生应该先学习意大利的作品，然后再去学语言上更为繁难的曲目（如德语歌剧的曲目）；歌唱者应该是一位对诗人和作曲家的思想感情进行再创作的人，并应当把歌曲中的这种思想感情反映出来；他特别告诫学生“在初始时不要唱太多的艺术歌曲，它们的音域很有限，大量音调反复的安排会使声音疲劳”。

在《美声歌唱的技巧》的结论中，乔·兰佩蒂指出，人声是一件最宝贵的乐器，比任何乐器都精美动人。他进一步提醒人们，要“保持你的歌声具有鲜明性和活力，就不要让它去做超乎它力所能及的事”。

乔·兰佩蒂的教授方法继承了古代意大利特别是卡齐尼以来传统的声乐教授方法。对此，他在一封给布朗的信中写道：“我父亲弗·兰佩蒂把衣钵传交给我，现在我再把它传交给你，因为你已掌握了古老意大利歌唱学派的真谛。”

乔·兰佩蒂的声音训练的具体方法，并没有一本完整的著述，大多是由他的学生经回忆整理后编辑的。在他逝世后，布朗将此汇集成一部《声乐箴言录》，此书曾再版了 10 几次。

布朗在此书的序论中指出，“歌唱艺术曾经有一个被称之为‘黄金时代’的时期。在这时期中曾产生过一些歌唱历史上最伟大的歌者”，“这些歌唱大师们把歌唱艺术概括出少数几条规律，

并坚持歌唱要顺应自然规律。它们是生理的,但不是解剖学的,是听觉的,但不是肌肉的活动,引导大师们和他们的学生,通过顽强的气息和声音的磨练来完成的”。根据他们的归纳总结,乔·兰佩蒂“基本的教授法是关于呼吸的研究,气息的使用和保持,那是用腹部的肌肉去进行全面的控制。”

布朗强调,“这些练习并没有形成一套所谓的‘方法’,也没有指望人们最后都要照着他们的办法去使用声音。他们只是简单地提出一些活动。每位歌唱教师和每位歌唱者,都有发展自己嗓音的途径。所以美声唱法并没有固定的体系传留下来给我们,只是从歌唱者到歌唱者,通过口头向歌唱者提过一些忠告”。

这部《声乐箴言录》辑录了乔·兰佩蒂关于歌唱的语录。其中包括论歌唱的教学、歌唱的黄金律、歌唱的奥秘、自知之明、歌唱者的灵魂、你有什么样的声音、最困难的问题、你是怎样呼吸的、准备歌唱、自己去完成、歌声看不到感不到的能量、字音和气息的统一、歌声的自我控制、解释、做一个声乐艺术家和造就一个歌唱艺术家等16部分。在乔·兰佩蒂那里,我们可以发现个别的不同于弗·兰佩蒂的意见,如他最喜欢的一句格言是:“如果你不能先闭着口哼唱得好,你就不可能张开口唱好”。

第三节　加西亚学派

加西亚学派的创始人是西班牙歌唱家、声乐教育家曼努埃尔·德尔·波波洛·文森特·加西亚(Garcia Manuel Del Popolo Vincente1775—1832年),主要代表人物是他的儿子声乐教育家、声乐理论家曼努埃尔·帕特里西奥·罗德里格斯·加西亚(Garcia Manuel Patricio Podriguez1805—1906年)。

一、曼·加西亚及其《歌唱的方法和练习曲》

曼·加西亚6岁时因母亲去世，被继父送到天主教堂的合唱班接受歌唱训练，在那里取名为加西亚。17岁时，他已成为小有名气的歌手、作曲家和指挥。1808年，曼·加西亚离开西班牙，在巴黎首次登台演唱歌剧并获得成功。此后，他赴意大利各地做巡回演出。此间，他曾在伦敦建立了一所歌唱学校。

1811年，在意大利的那不勒斯，他结识了罗西尼，后者专门为他写了歌剧《塞维利亚的理发师》中阿尔玛维瓦一角。曼·加西亚在扮演这一角色时，表明他是一位声音最优美、表现最具力度的杰出的歌唱家。他的声音有着不同寻常的柔韧性，善于唱轻快流畅的歌曲。特别可贵的是，曼·加西亚十分注意总结前人的歌唱经验，并根据自己的歌唱实践，予以进一步地发挥和创造。在从事歌剧演唱职业中，他逐步积累和形成了一套歌唱教学的原则和方法，为他日后的声乐教育奠定了坚实的基础。在以后，曼·加西亚转为歌唱教学。1816年，他在巴黎的意大利歌剧院担任声乐教学工作，他取得的出色成就使他名扬全欧。他的学生中有他的儿子曼·帕·加西亚（加西亚第二）、女儿玛丽亚（玛利布兰）等，他们后来成为加西亚学派的主要代表人物或骨干。

1819年至1822年，曼·加西亚写作并出版了《歌唱的方法和练习曲》。曼·加西亚认为，歌唱艺术是有规律可循的，因此他写了340首练习曲，供练唱者克服声音障碍。在这部著作中，曼·加西亚并没有对每条练习曲加以说明，他认为这应该让教师针对学生的具体问题，在教学现场做说明。他只是在书中提出了歌唱训练的若干条准则。《歌唱的方法和练习曲》被认为是一部“天才的著作”，它不仅是曼·加西亚生前训练学生的最严格、最

全面的方法，而且奠定了加西亚一家所从事的声乐教育事业的基础，为加西亚第二和马凯西的歌唱方法开拓了道路。

二、加西亚第二及其声乐教学理论

加西亚第二出生于马德里。早年随父亲曼·加西亚和意大利歌唱家阿普里莱学习歌唱，并在父亲的剧团参加演出。当时加西亚第二是一位男低音。1825年，他20岁时，随父母、姐姐玛利亚等去美国做巡回演出。此后，他发现自己的嗓音日趋恶化，便于1827年离开北美。两年后，他来到巴黎，继续研究嗓音恶化的原因。

加西亚第二由于嗓音条件而最终不得不放弃歌唱活动，这促使他开始专心致志地研究声乐理论，为从事声乐教育做准备。1829年，他进入陆军医院，在做行政工作的同时，研究人体与发声的生理学。1841年，他向法兰西科学院提交了《关于人声的研究报告》，并获医学博士学位。1847年，任巴黎音乐学院声乐教授。同年，他的《歌唱艺术论文全集》出版。1848年至1895年，加西亚第二在伦敦音乐学院担任教授。1855年，他发明了可以观察声带的喉头镜，而此前，人们对于喉腔的活动只是凭感觉和听觉。

作为一代杰出的声乐教育大师，加西亚第二从事教学工作长达75年，培养了一批优秀的歌唱人才。其中包括著名歌唱家林德、尼尔森、斯托克豪森、马凯西夫妇，以及他的儿子、后来也成为声乐教师的古斯塔夫·加西亚。被称为“北欧的夜莺”的林德在20岁时，嗓音出现了问题。她经人介绍，找到加西亚第二。加西亚第二首先建议让她完全休息一段时间，然后他给林德每周上两次声乐课。据林德回忆：“我的课业是完全重新开始的，唱上行和下行音阶，缓慢地但非常仔细。学习颤音，渐渐地消除

了声音的沙哑状态”，加西亚第二无休止地着重训练她的气息、发声和声区的融合，“慢慢地声音显得清晰响亮，并且结实灵活”。11个月后，林德的噪音不仅得到了完全的恢复，而且有了新的进步。

加西亚第二的寿命很长，他活到101岁，于1906年7月1日在伦敦逝世。

加西亚第二是19世纪意大利美声唱法学派最重要的代表人物。他一生从事声乐教学和研究，为美声唱法的发展做出了卓越的贡献。他的《关于人声的研究报告》《歌唱艺术论文全集》，既标志着声乐教学和研究进入了现代科学时代，也是巴黎音乐学院规定的声乐教材，并成为声乐教育的重要文献。他发明的喉头镜，为观察声带、研究发声、解决病症，提供了先进器具，指出了声带闭合不良是声音嘶哑、漏气、音色不明亮的主要原因，并据此提出了“声门冲击”的理论。加西亚第二的歌唱方法的基本原则可以概括为：采用胸腹式呼吸法，强调声音的硬激起（即“声门冲击”），讲究中声区和高声区的圆润及声区间的连贯，在高声区略带关闭，把音色分为明亮的和沉暗的两类等。

《关于人声的研究报告》是加西亚第二第一部重要的声乐理论著作。在这部著作中，他引用了在陆军医院进行喉腔生理学研究的成果。这是声乐史上第一次关于歌声吐发问题的具有科学依据的解释。

在序言中，加西亚第二指出：在声带的振动、气息、声音传送通道的某些部分之间，有着相互间的协调关系。歌声就是在这样的生理活动中形成的。每个人的歌声都是由两个声区组成的，即“胸声区（chest）”和“假声——头声区”（falsetto - head）。歌声分为两种音色，即明快的（clair）和沉暗的（sombre）。在同一声区里，声音的性质是相同的，无论对音色进行修饰或是对力

度加以增减，都影响不大。在歌声的某一部分，声音可以同时属于两个声区，即既可以用胸声区的唱法，也可以用假声区的唱法，它处在胸声区和假声区之间，大致是G到G1。

关于不同声区，加西亚第二强调，无论对女声还是男声来说，胸声区都是重要的基础，女声的胸声区大约在G至G1之间，男低音则可以扩展到低C，男高音可以达到C2。头声是女声区中最明亮、辉煌的部分，它通常出现C2或B2。在假声区上，女声和男声在本质上是相同的，都具有延展性，但男声的胸声向下方延展，女声的头声则向上方延展。

关于不同音色，加西亚第二认为，每一个声区都有它各自的特点和性质上的变化。明快的音色突出其清脆性，有接近于呼唤的特点；沉暗的音色强调声音的穿透性和丰满性，能充分发挥音量。采用明亮音色时，喉头必须适当地降低或抬高自己的位置；采用沉暗音色时，喉头稳定在较低的位置上。

在谈到这两种音色的交替使用时，加西亚第二提醒歌唱者，应特别注意咽腔的状态。他指出，咽腔的状态主要是有软腭和舌头控制的，软腭的活动可以形成两股气流，一股是通过鼻腔通道形成鼻腔共鸣，一股则通过口腔。如果软腭抬起，阻碍了通向鼻腔的气流，便导致在口腔形成了回音管道；如果软腭全然放低，气柱则可立即流向鼻腔，形成声音流出的通道。在谈到喉头时，他警告说："在唱头音时，喉头随着音调的上升，几乎也总是随着上升，人们不能阻止喉头的这种移动，如果试着这样去增大声音的音量，那将是危险的"。

《歌唱艺术论文全集》是对《关于人声的研究报告》的进一步修订。在这部著作中，加西亚第二结合他所发明的喉头镜，对歌唱生理活动做了种种观察和记录。然而，加西亚第二对生理器官的研究，是为了寻求正确的声音吐发，他并没有陷进纯粹的医

学和生理学。他的学生、以后也是声乐研究者的斯坦勒说："加西亚教我唱歌，而不是教我外科医学"，"在谈到歌唱与发声时，我没有听到他说过一句关于喉头、咽腔、声门或其它器官的话"。

加西亚学派和兰佩蒂学派在多数的声乐理论或教学方法上是相近或类似的。他们的主要区别是，加西亚学派侧重于对科学发明的证实，而缺乏对歌唱实践更多的认识和重视，在建立了"声音位置"理论后，推进的成果不大。兰佩蒂学派坚持了意大利古典传统的歌唱方法，具有丰富的实践经验，但却不太适应近代歌剧的演唱要求。事实上，即使是在这两大学派的内部，在前人与后者之间，对一些具体的方法也存在着分歧。总之，由于各国、各民族的文化传统、语言特点、音乐风格、美学观点等的差异，迄今为止还没有也不可能有一个统一的、公认的歌唱理论或标准。

第四节　其他的歌唱理论和歌唱方法

在19世纪，除了兰佩蒂学派和加西亚学派外，欧洲还有一些在声乐史上具有重要影响的歌唱理论或歌唱方法的流派，其中以迪普雷的"关闭唱法"和德雷什克的"面罩唱法"影响最大。

进入20世纪，威·莎士比亚、布朗继承了兰佩蒂学派，而马凯西夫妇则继承了加西亚学派。除了专门的声乐教育者外，许多著名的歌唱家也著书立说，介绍自己的歌唱方法和经验。

一、"关闭唱法"和"面罩唱法"

19世纪初，意大利和法国的一些男高音歌唱家为更好地演唱表现英雄激情的歌剧，在歌唱实践中摸索了一种既有发挥激情需用的充足的音量，又可以保护嗓子的方法。当时著名的法

国男高音歌唱家迪普雷，在意大利著名歌唱家唐泽利的指导下学会了这种唱法，并于1835年在那不勒斯上演的《拉莫摩尔的露契亚》中，首次使用了这一方法，大获成功。1837年，迪普雷在巴黎演唱了《威廉·退尔》，引起了声乐界、医学界对这一方法的关注。

1840年，法国医生迪代和佩特雷坎发表了《关于一种新的歌声的研究报告》，报告称这种“新的歌声”为“关闭唱法”（也有人称之为“掩盖唱法”）。1846年，迪普雷在《歌唱艺术》一书中，阐述了“关闭唱法”的一些原则。

“关闭”一词是与男声在中声区的“开放”状态相对而言的。迪代、佩特雷坎和迪普雷认为，在唱高音区时，只有下降喉头，打开会厌，扩大喉腔，才能产生“掩盖的胸声”，得到丰富的高泛音，即产生了“头腔共鸣”。“关闭唱法”只适用于男声，多在近代歌剧的演唱中使用。它的产生，结束了女高音在歌剧舞台近200年独领风骚、占据首席的历史。

1862年，德国著名的生理学家、物理学家黑尔姆霍尔茨在《论作为音乐理论生理基础的音的感觉》一书中，以科学的方法论证了乐音的三大特征——音色、音高、音量的定义和物理特性，并对共鸣现象做了系统的分析，成为近代声学的奠基者。

1876年，德国的曼德尔医生发表著作，提倡用横膈膜呼吸法来歌唱。1887年，英国的麦肯齐医生也著书对这一观点予以支持。这一方法使作为歌唱基础的呼吸，有了具体的生理依据，推进了声乐艺术的发展。

在19世纪末至20世纪初，以波兰男高音歌唱家德雷什克为代表的“面罩唱法”问世。在喉科医生库尔蒂斯的合作下，这种唱法形成了理论。“面罩唱法”就是把声音集中在眼睛下面至口唇上面这一区域，在中声部区，用哼唱形成鼻腔、口腔和咽腔

的共鸣。这一方法在欧洲一些国家较为流行。

二、马凯西及其声乐教学

在19世纪末至20世纪初，在声乐教育领域有重大影响的是马凯西家族，其中以马凯西夫人最具贡献。

马蒂尔德·马凯西（Marchesi Mathilde1821—1931年），德国著名的声乐教育家、女中音歌唱家。出生在法兰克福，早期曾接受过隆科尼和尼古拉的歌唱训练。1845年，她赴巴黎求学于加西亚第二。此时，正值加西亚第二关于“声门冲击”的新理论刚刚建立，马凯西得以最早学到并很快掌握了加西亚的教学法。此间，由于她的成绩突出，在加西亚不能上课时，马凯西便代理教学工作。经过4年的学习后，马凯西成为演唱水平十分优秀的歌唱家。在1849年至1854年，她在英国、德国、比利时、荷兰、法国、瑞士、美国等国家，举办了一系列独唱音乐会，并先后受聘于柏林歌剧院和不来梅歌剧院。此间，她于1852年与当年同在加西亚处学习的意大利著名男中音歌唱家萨尔瓦托雷·马凯西结婚。

1854年，34岁的马凯西正式从事声乐教育工作。从这一年起，她在维也纳音乐学院担任了7年的声乐教授。在这期间，由于在教学上成就斐然，马凯西作为一位优秀的声乐教育家的名气日渐提升。1861年，马凯西迁居巴黎，继续从事歌唱教学。1865年起，她先后在科隆音乐学院和维也纳音乐学院任教。此时，她已成为蜚声全欧的著名声乐教育家。1881年，马凯西在巴黎创建了一所歌唱学校，世界各地的学生纷至沓来。在马凯西的学生中，有以后成为杰出歌唱家的梅尔芭、卡尔韦、埃姆斯、格斯特、加登，以及她的女儿、后来也是声乐教育家的布朗歇·马凯西。由于马凯西在声乐教育上的卓越贡献，她先后被意大利、

奥地利、德国的君主及大公授予各类勋章。

1908年，马凯西在伦敦定居，5年后以92岁高龄在那里去世。

马凯西的丈夫萨·马凯西，自夫人从事声乐教育后，也从演唱转向教学。他曾与马凯西同时被聘为维也纳音乐学院和科隆音乐学院的声乐教授。马凯西的女儿布·马凯西长期在伦敦从事声乐教育工作，在那里享有盛誉。

马凯西被认为是欧洲声乐教育史上惟一只教授女声的声乐教育家。另外一点与众不同的是，她没有声乐方面的助理教师，她负责教授所有学生的声乐课。马凯西教学的特点是因人施教，她认为重视发挥各人的特点，比遵守固定的方法更重要，她总是根据每个学生的特点和存在的问题，选择各不相同的练习曲，采取因人而异的教法。她不愿意教因懒惰和不动脑子而不具培养价值的学生。马凯西成功教授梅尔芭的事迹，在当时被传为佳话。

罗西尼曾赞誉马凯西是意大利美声学派的真正代表。马凯西著有24册练习曲、《美声唱法：一种理论和实用的歌唱方法》《歌唱十课》，以及回忆录《马凯西和音乐》等。在这些著述中，马凯西继承并发展了加西亚第二的声乐学说，第一次提出了“混声”的概念，对声区的统一有着深刻而精辟的阐述。

马凯西的声乐教学原则大致有以下几方面：

关于声音的激起，马凯西认为应该像初生儿的第一声啼哭那样，气息在一瞬间冲击声带，即“声门冲击”。在声音的激起时，应做到声门边唇的结实和靠拢，这样可以减少气息激动声带而形成的振动，使声音长而均匀。她强调，声音的激起应该是自然而正常的。

关于声区，马凯西给予了高度的重视，她强调对于声区的处

理，是检验各种歌唱方法成功与否的试金石。她认为有三个声区，即胸声、中声、头声，“为了平衡胸声区和中声区的声音，学生在唱前者上行到最后两个音时要稍稍掩盖（暗化），而在下行时要加以开放（明朗化）”，声区的转换要不被察觉。

关于呼吸，马凯西认为横膈膜或腹部的呼吸是正规的呼吸方法，她反对压着头腔的姿势和用手指去挤压喉头的动作。

关于教学形式，马凯西认为上集体课有其优越之处，它可以促进学生之间相互学习，从他人身上发现自己的问题。

关于训练方法，她坚持循序渐进和专心致志的原则，主张练习中不要使声音疲劳，不要超过半小时，要劳逸结合。

马凯西的信条是：“对于歌唱，首要的是打下声音的基本功”，“首先是占有技艺，然后才能涉及到美学”。

三、歌唱家的歌唱方法与经验

由于声乐教育进步和歌剧舞台繁荣的双重影响，歌唱家作为两方面的参与者和受益者，在如何采用正确的歌唱方法上获得了越来越多的发言权。虽然大多数歌唱家并没有专门从事声乐教育活动，但这并没有埋没他们在歌唱方法上的真知灼见。从 19 世纪下半叶开始，歌唱家们一方面活跃在舞台上，一方面积极地著书立说，推介自己的歌唱方法和经验。这无疑使这一时期的声乐教育色彩纷呈，硕果累累。

在 19 世纪中期的 40—60 年代，以演唱德国艺术歌曲而著称的朱·斯托克豪森（Stockhausen Julius），同时也是一位热心于声乐教育事业的人。他是加西亚第二的学生，与马凯西有着同窗之谊。与大多数加西亚第二的学生不同的是，斯托克豪森歌唱活动的主要领域在艺术歌曲和清唱剧方面。他曾是勃拉姆斯名作《德意志安魂曲》的独唱首唱者，“他的声音具有丰厚之美，

高雅的歌唱风格,完整的句法,并亲切感人”。

在斯托克豪森的《歌唱方法论》一书及他女儿撰写的关于他的传记《朱·斯托克豪森:德国艺术歌曲的歌唱家》中,可以看到他对于歌唱方法的许多重要意见。斯托克豪森认为歌唱有音高、力量和音质三要素。这三要素必须和六种方法相结合,才能构成歌唱艺术的全部技巧。这六种方法是声音的持续、滑音唱法、连音唱法、顿音唱法、点型声音的歌唱、击音唱法等。他十分推崇半声唱法,认为这是使声音顺畅的最佳方法。

威廉·莎士比亚(Shakespeare William)也是一位以音乐会歌曲和清唱剧为主的男高音歌唱家,他是弗·兰佩蒂的学生。莎士比亚既是歌唱家,也是声乐教育家,还是声乐教育史学家。他于1898年发表的《歌唱的艺术》,忠实地记载和阐发了意大利前辈歌唱家和声乐教育家所使用的歌唱原则和实践经验,是一部极具参考价值的珍贵的声乐艺术遗产。为编撰这部著作,莎士比亚注入了极大的心血,他把前人的“实践经验、心得体会,一一收集起来并系统地加以整理”。在《歌唱的艺术》的第一部分,专门阐述了呼吸问题,介绍了气息的吸入、吐出方法,以及气息的练习要领;在第二部分,重点讲述了在胸声区、中声区和头声区的发声技巧。

这一时期,在歌唱方法和经验上进行论述或总结的著名歌唱家还有:

意大利男高音歌唱家乔·斯布瑞格利亚(Sbriglia G),他是19世纪50至60年代负有盛名的男高音,曾长期在美国和中美洲、欧洲各国演出,后成为声乐教师。他的教学方法被拜伊尔斯收录在《斯布瑞格利亚的歌唱方法》一书中。

乔·兰佩蒂的学生布朗(Brown),他所编纂的《声乐箴言录》,记录了他的老师关于声乐教学的语录,以及他本人对此的

体会和感受。

德国著名的女高音歌唱家勒曼，于 1902 年发表了《我的歌唱艺术》一书。对她的歌唱体会进行了详尽地总结，在声乐界具有广泛的影响。

一代歌王卡鲁索本人虽然没有写过歌唱方法方面的论著，但他的经验由他的私人医生马腊费迪奥记述总结后，以《卡鲁索的发声方法——嗓音的科学培育》一书面世，成为迄今为止声乐工作者最重要的必读书目之一。

在 19 世纪初享誉世界的意大利花腔女高音歌唱家泰特拉齐尼，在歌唱活动的晚期，著有《我的歌唱生涯》和《怎样唱歌》两部著作，对她一生的歌唱事业和歌唱经验给予了回顾和总结。

澳大利亚的女高音歌唱家梅尔芭，在接受了马凯西的训练后，成为 19 世纪末和 20 世纪初最杰出的抒情、花腔女高音，她在《旋律与回忆》的自传中，回顾和介绍了她跟随马凯西学习歌唱的故事及感受。

俄国著名的男低音歌唱家夏里亚宾，著有《我生活的一页》《面具和人》，通过对自己所走过的歌唱之路的回顾，披露了他本人和其他歌唱家的歌唱感受。

被托斯卡尼尼誉为“百年不遇之佳嗓”的美国女低音歌唱家安德森，在自传《我的上帝，这是个多么不平凡的早晨》中，介绍了自己的成长里程和歌唱体会。

美籍德国女高音歌唱家舒曼，擅长演唱舒伯特等德国作曲家的艺术歌曲。她在移居美国任教后，撰写了《德国歌曲》一书，专门介绍演唱德国艺术歌曲的技巧和经验。

第十四章　19世纪末至20世纪前叶的声乐艺术

19世纪末，浪漫主义音乐作为一种潮流走到了它的尽头。在世纪之交，受现代哲学、自然科学、艺术美学中激进观念的影响，在音乐理论和实践中，出现了诸如自然主义、印象主义、象征主义、表现主义等形形色色的现代音乐流派。欧洲传统的音乐概念受到了挑战，欧洲音乐乃至世界音乐进入了各显其能、各领风骚的实验时期。19世纪末至20世纪前叶欧洲音乐的这一总体趋势，必然会对声乐艺术的发展产生重要的影响。

在两个世纪间的声乐艺术中，起到桥梁作用的是后浪漫主义。以普契尼为代表的意大利歌剧，以及理查·施特劳斯、德彪西、拉威尔等人的声乐作品的主流风格，体现了新世纪是"普通人的世纪"的理念，在有选择地继承传统成果的前提下，更多地着力于反映现代生活题材和普通人物形象，在音乐语汇和技术手段上，与他们认为过时的创作理论和创作技巧决裂，做了一系列大胆的尝试和革新。

然而，这一世纪革命在很大程度上是以与社会文化需求和观众欣赏习惯相分离作为代价的。除普契尼等意大利作曲家的歌剧作品外，大多数欧洲现代作曲家事实上处于窘迫的境地中。一方面，绝大多数观众欣赏新作品的能力没能得到广泛的培养，

另一方面，激进的作曲家们完全根据个人的美学观点及喜好，不断创作出大量包含着新概念、新体裁、新手段的作品。由于这类作品的超前性，它只能在各种现代流派的小圈子里及部分观众中得到赞赏，很难为大多数观众所理解与接受。尽管如此，这些不同现代流派的作曲家和他们包括声乐作品在内的音乐作品，反映了社会进步的潮流，对新世纪音乐的发展，作出了积极的探索，取得了相当丰厚的成果。

特别应当提到的是，这一时期除欧洲音乐大国外，北欧、东欧、南欧等国家，涌现出了一批优秀的作曲家。他们在发掘和发展民族民间音乐的同时，借鉴和吸纳了西欧音乐创作的优秀成果，创作出了一批堪称世界精品的声乐佳作。

第一节　意大利的歌剧作品

19 世纪末至 20 世纪前叶的意大利歌剧艺术中，真实主义盛行并占据了主导地位。真实主义的主要特点是要求声乐艺术真实地反映现实、客观地记录生活，作品中的人物大多来自社会下层，具有较强的地方色彩。

真实主义歌剧的代表人物主要有马斯卡尼、列昂卡瓦罗和普契尼等，其中以普契尼的影响最为显著。

一、马斯卡尼、列昂卡瓦罗、焦尔达诺和他们的歌剧作品

彼德罗·马斯卡尼（Mascagni Pietro1863—1945 年）曾先后在凯鲁比尼音乐学院和米兰音乐学院学习，后在一些巡回演出的小歌剧团里担任指挥。1889 年，马斯卡尼以新创作的独幕歌剧《乡村骑士》参加了一次创作比赛，并荣获一等奖。1890 年 5 月，《乡村骑士》在罗马首演，观众的情绪十分激昂亢奋，这部歌

剧的成功使马斯卡尼一举成名。此后,他又写了10多部歌剧,主要有《友人弗里兹》(1891年)、《伊利丝》(1898年)、《假面具》(1891年)、《伊萨博》(1911年)、《小马拉特》(1921年)等,艺术水平均比《乡村骑士》逊色。令人遗憾的是,这位杰出的作曲家是法西斯主义的信徒,他于1935年为逢迎墨索里尼创作了歌剧《尼禄》。这使他名誉扫地,包括托斯卡尼尼在内的许多正直的音乐家立即与其绝交。第二次世界大战结束3个月后,马斯卡尼在孤寂中死去。

独幕歌剧《乡村骑士》是马斯卡尼的成名作和代表作,也是最早一部意大利现实主义歌剧。它根据维尔加的同名小说创作,是最优秀的歌剧脚本之一。它的故事梗概是:乡村青年图里杜和同村的姑娘桑图查相爱,但又和以前的情人、马车夫阿尔非欧的妻子洛拉藕断丝连。复活节中阿尔非欧和图里杜为洛拉进行决斗。此时,图里杜为桑图查忠贞不渝的爱情所感动,深感愧悔。结果,图里杜在决斗中死去。《乡村骑士》的音乐采用西西里民歌曲调,旋律优美,富于表情。剧中的主要唱段有桑图查的咏叹调《难道你要把我抛弃》和《你要知道》,图里杜的《饮酒歌》等。

鲁杰罗·列昂卡瓦罗(Leoncavallo Ruggero1857—1919年),毕业于那不勒斯音乐学院,后获博洛尼亚大学文学博士学位。他毕业后曾在咖啡馆弹钢琴,并到英国、法国、德国、埃及、荷兰等国做巡回演出。受马斯卡尼歌剧《乡村骑士》的启发,列昂卡瓦罗于1892年创作了他最著名的歌剧《丑角》,这部歌剧与《乡村骑士》并列成为意大利真实歌剧的两大典范作品。列昂卡瓦罗还作有歌剧《美第奇家族》(1882年)、《波希米亚人》(1897年)、《扎扎》(1900年)等。

《丑角》是一部现代生活题材的二幕歌剧:流浪剧团的领班

卡尼奥收养了吉普赛孤女内达，并与她结了婚。但内达并不爱比自己大很多的丈夫，而与青年农民西尔维欧相好。剧团的驼背小丑托尼奥也爱慕着内达，但遭到内达的讥讽甚至鞭打。于是，小丑托尼奥向卡尼奥告发内达有外遇。在一次演出中，卡尼奥和内达扮演一对夫妇，卡尼奥利用剧情追问内达情夫的名字，并指责她欺骗了他。在激烈的争吵后，卡尼奥真得杀死了内达，而观众却认为他们是在演戏。

《丑角》与其它歌剧不同的特点是，它采用了"戏中戏"的结构方法，把整个剧情贯穿起来，并采用欢乐与紧张、热情与嫉妒等强烈对比的手段，形成了充满戏剧性的舞台效果。剧中内达的独唱《小鸟在飞翔》，用小鸟穿云破雾自由飞翔比喻内达战胜阻挠追求幸福的决心，描绘了内达即将与西尔维欧重逢的愉快心情。西尔维欧和内达的二重唱《内达，内达，不要走》，是他们两人重逢后的一段爱情二重唱，这首歌曲通过调性的不断转换，自然而真切地描绘了重逢后激动不平的复杂心情，曲调委婉动听，被认为是欧洲歌剧中最优秀的二重唱之一。需要特别提到的是，第二幕中有一首阿列金的《小夜曲》，这是戏中戏里的阿列金向由内达扮演的情人抒发自己爱慕之情的唱段。正是这首小夜曲使卡尼奥联想到西尔维欧，自尊心受到了极大的伤害和刺激，最终导致感情失控，在舞台上刺死了内达。

翁贝托·焦尔达诺(Giordano Umberto1867—1848 年)，毕业于那不勒斯音乐学院。焦尔达诺共写有 12 部歌剧。1892 年创作的真实主义歌剧《马拉·维塔》(又译作《坎坷一生》)，在罗马演出成功，焦尔达诺因此而闻名。1896 年，他创作了以法国大革命为背景、以著名诗人和政治家的生平事迹为题材的浪漫主义歌剧《安德烈·谢尼埃》，这部突出地显示了焦尔达诺戏剧和音乐才华的歌剧，成为他最优秀的作品。焦尔达诺还作有歌剧《费多

拉》(1898年)、《圣母月》(1910年)、《桑然夫人》(1915年)、《开玩笑者的晚餐》(1924年)等。焦尔达诺的创作风格接近于马斯卡尼,善于营造剧场效果,但思想性和艺术感染力都有一定的局限性。

二、普契尼及其歌剧作品

贾科莫·普契尼(Gpuccini Giacomo1858—1924年),出生于有着五代音乐家的家庭,父亲是卢卡音乐学院的院长,但在普契尼五岁时便去世了。普契尼童年时代的音乐教育和基础训练,是在叔父指导下进行的。与大多数天才音乐家有所不同的是,普契尼并没有在当时显示出有何特殊的音乐才能。只是在母亲要其子承父业的激励下,普契尼才进入卢卡音乐学院学习。直到16岁时,他才逐渐显露出音乐才华。这一年,他在管风琴比赛中获得第一名。19岁时,普契尼观看了威尔第的歌剧《阿依达》,心灵受到极大震撼,从此立志要成为一名歌剧作曲家。

1880年,普契尼争取到了女王奖学金,得以进入米兰音乐学院学习。此间,他以意大利著名作曲家蓬基耶利和巴齐尼为师,系统学习了作曲和音乐理论,并观摩了博伊托、威尔第、古诺、托玛、比才的歌剧。1883年,普契尼毕业后,他的创作才能得到蓬基耶利的赏识。在老师的鼓励和帮助下,他于1884年创作了第一部歌剧《群妖围舞》,并以此作为歌剧比赛的应征作品。这部作品虽然在评比中落选,但由于蓬基耶利鼎立相助,于同年5月在米兰上演,并获得成功。此后,普契尼又着手创作第二部歌剧《艾德加》。由于普契尼与女友艾尔维拉处于热恋之中,所以使这部作品花费了4年时间,才于1888年最终完成。但由于歌剧脚本不佳,演出失败。

1893年,由普契尼亲自参与脚本编写的歌剧《曼侬·莱斯

科》在都灵上演，获得极大成功，成为他的成名之作。在这部歌剧中，普契尼初步形成了歌剧创作的基本风格和个性特征，为他进入创作高峰积累了经验，奠定了基础。此间，普契尼寻找了两个最佳的歌剧创作伙伴——脚本作家伊利卡和吉阿科萨。普契尼和他们一起创作了他一生中最成功的三部歌剧。

1896年，普契尼创作了《艺术家的生涯》；1900年，创作了《托斯卡》；1904年，又完成了《蝴蝶夫人》。这三部作品成为普契尼所有歌剧作品中成就最大、流传最广的经典之作，并给他带来了世界声誉。但令人啼笑皆非的是，《蝴蝶夫人》在首演中，观众嘘声四起，这部歌剧精品成为普契尼惟一遭到严重失败的歌剧。而在意大利之外的几乎所有国家内，《蝴蝶夫人》却受到了狂热的欢迎。普契尼作为贵宾，出席了巴黎、纽约等大都市的首演仪式。

此后，普契尼又创作了《西部女郎》，并于1910年在纽约大都会歌剧院首演，引起极大轰动。在第一次世界大战爆发期间，普契尼创作了三部独幕歌剧《外套》《修女安杰丽卡》和《贾尼·斯契奇》(1914—1918年)。

1921年，普契尼开始创作最后一部作品《图兰多特》。在创作这部精美作品期间，普契尼被诊断出患有喉癌。他被迫中止创作，到布鲁塞尔接受治疗。普契尼预感到生命即将结束，在医疗过程中加紧创作，并说“如果我不能成功地完成这部歌剧，将会有人走到舞台前面说‘普契尼写到这里就死去了’”。《图兰多特》的命运被普契尼不幸而言中。他于1924年11月29日在布鲁塞尔病逝。《图兰多特》由他的朋友、意大利歌剧作曲家阿尔方诺最终完成。1926年4月，当《图兰多特》在著名的斯卡拉歌剧院首演中，指挥大师托斯卡尼尼在第三幕临近结尾时放下指挥棒，转向观众，低声宣布：“大师的作品在这里结束。”

作为意大利真实主义歌剧的主要代表人物，普契尼的歌剧有以下几方面特色：第一，普契尼善于从平凡朴素的市民生活中捕捉小人物的喜怒哀乐，表现社会底层人物的感情和命运，揭露现实社会的不平等和不公正。特别是成功地塑造了一些具有悲剧性色彩的女性形象，并给与很大的同情和理解。对此，普契尼表示："我热爱小人物，我只能、也只想写小人物。如果他是真实的、热情的、富于人性的，并且是能通向心灵深处的"。第二，普契尼的歌剧人物形象鲜明，故事情节动人，舞台效果突出，戏剧冲突强烈，生活背景详实，地方色彩浓郁。特别是在《蝴蝶夫人》和《图兰多特》中，能运用日本五声音阶的曲调与中国民歌《茉莉花》的旋律，较好地渲染了东方文化。第三，普契尼坚持和发展了意大利歌剧的优良传统，十分注重歌唱在歌剧中的支柱地位，重视发挥歌唱家的优势与特色，旋律优美流畅，感情细腻丰富。他笔下的许多歌剧唱段，成为经久不衰、广为流传的优秀声乐作品，是音乐会上的保留曲目。第四，普契尼的歌剧音乐与前人相比，合唱与重唱的篇幅较少，但音乐语汇十分丰富，曲式结构灵活多变，和声与配器的技巧极为高明，能够充分发挥管弦乐队的表现力，使音乐和戏剧相辅相成，体现了他驾驭歌剧舞台艺术的造诣和能力。

在普契尼所创作的歌剧中，至今仍在世界歌剧舞台上经常演出的主要有 4 部：《艺术家的生涯》《托斯卡》《蝴蝶夫人》和《图兰多特》。

《艺术家的生涯》(也译作《波希米亚人》或《绣花女》)，是普契尼歌剧中最受人喜爱的一部。它描绘了大学生聚居区——巴黎拉丁区中落魄的艺术家们放荡不羁的生活，诗人鲁道夫、画家马赛尔、哲学家柯林和音乐家舒奥纳尔，生活贫困但十分乐观，他们相互友爱，朝夕相处。鲁道夫和邻居绣花女咪咪相爱，但鲁

道夫妒心太重,对咪咪接触其他男性难以容忍;马赛尔的情人米瑟塔在经济上帮助画家的同时,还同富有的议员鬼混。这两对情人身份不同,性格各异。咪咪得肺病后,鲁道夫由安慰照顾转为抱怨反目。咪咪病危后,朋友们外出找到食物和药品,但绣花女已死在鲁道夫的怀中。

《艺术家的生涯》中,有许多十分动人的咏叹调。诗人鲁道夫的咏叹调《冰凉的小手》和咪咪的咏叹调《啊,人们叫我咪咪》是其中最著名的两首。在第一幕中,鲁道夫正在屋里写作,咪咪前来借火点蜡烛,在黑暗中,他们的手触到了一起,于是,鲁道夫唱起了《冰凉的小手》,然后咪咪唱起了叙述自己身世的这首咏叹调。

《冰凉的小手》的前一部分,音乐朴实无华,带有宣叙性质。在一段描写两人心理活动的过门后,全曲进入了中心唱段。鲁道夫在介绍了自己的工作和生活后,表露出对咪咪的爱慕之情,旋律柔和优美,色彩绚丽华贵,特别是在唱出高C音时,显示了男高音歌唱家的高难技巧,灿烂辉煌,扣人心弦。结尾时,转入温柔亲切的气氛,表现了鲁道夫对咪咪的缠绵情意。关于《冰凉的小手》有一段轶闻:普契尼在家中写作时,一位陌生的青年人登门造访,主动要求扮演鲁道夫。普契尼出于礼貌,聆听了他的歌唱。当青年人唱到高C音时,他那明亮带有穿透力的嗓音,使普契尼激动得跳起来惊呼:“是谁派你到我这里来的?莫非是上帝!”当即决定请他担任男主角。这位青年就是以后成为伟大歌唱家的卡鲁索。

《啊,人们叫我咪咪》是鲁道夫唱完《冰凉的小手》之后,咪咪紧接着演唱的。其结构和《冰凉的小手》相似。第一部分具有宣叙调性质,由咪咪说出了自己的身世和职业。接着进入第二部分,咪咪通过对春天、阳光的赞美,表达了他对甜蜜爱情的向往,

体现出咪咪天真可爱的性格。这段爱情独白的音乐,具有诗一般的意境,旋律抒情流畅,活泼轻快,给人遐想,令人陶醉。

《艺术家的生涯》中其它优秀的歌曲还有米瑟塔的圆舞曲、咪咪的咏叹调《鲁道夫他非常爱我》、鲁道夫的咏叹调《咪咪是轻浮的姑娘》、咪咪和鲁道夫的对唱《我们的爱情比海深》等。

《托斯卡》的故事梗概是:画家卡瓦拉多西与女歌唱家托斯卡相爱。卡瓦拉多西由于帮助一名越狱的政治犯逃跑,而被捕并判处死刑。托斯卡找警察总监斯卡尔皮亚求情,斯卡尔皮亚答应用假枪决换取托斯卡与他相爱。但在托斯卡前往刑场准备接卡瓦拉多西逃跑时,却发现阴险狡诈的警察总监已真的枪决了卡瓦拉多西。痛不欲生的托斯卡自杀身亡。

《为艺术,为爱情》是《托斯卡》中最优秀的一段咏叹调,这是托斯卡假意答应斯卡尔皮亚的条件时所唱的。咏叹调的开始是富有激情的宣叙调,表达了她对艺术、爱情和生活的热爱;转调后,旋律温柔,充满感情,表现了对上帝虔诚的祈祷;歌曲的中间部分用一系列的三连音,刻划了托斯卡在警察总监无耻威逼下的痛苦心情。《托斯卡》中另一段著名的咏叹调是卡瓦拉多西的《星光灿烂》,这是他在赴刑场前给托斯卡写诀别信时唱的,表现了他热爱生命、向往幸福、珍惜爱情的思想感情,抒发了他悲愤、失望和痛苦的心情,旋律甜美朦胧,感人肺腑,富于悲剧性。

《蝴蝶夫人》是以日本为背景的具有室内抒情剧风格的一部歌剧。它的特点是,不追求复杂的剧情和外在的舞台效果,而全力刻划女主人公巧巧桑的心理活动。20世纪初,驻日本长崎的美国海军上尉平克尔顿与日本姑娘巧巧桑结婚,美丽、活泼的巧巧桑婚后被称为“蝴蝶夫人”。此后,平克尔顿奉调回国,并许诺明年春暖花开时就回到巧巧桑的身旁。但负心的美国上尉回国后,又另娶了一位妻子。而已为平克尔顿生下一个可爱的孩子

的巧巧桑仍执著地等待着他，并严词拒绝了山鸟公爵的求婚。3年后，平克尔顿回到日本，他是来接孩子的。当美国领事告知了真相后，蝴蝶夫人悲壮地结束了自己的生命。

巧巧桑的咏叹调《当晴朗的一天》，是普契尼歌剧中最受欢迎的歌曲之一。它以安宁的行板开始，运用较长的宣叙性的抒情曲调，把蝴蝶夫人坚信平克尔顿会归来与她幸福重逢的心情，描绘得细腻贴切。值得一提的是，普契尼充分发挥了乐队交响性的伴奏功能，以小提琴表现蝴蝶夫人对幸福的期盼，用定音鼓模拟军舰进港时的炮声，在"满腔热情像火焰般地燃烧"一句，乐队的铜管齐鸣，加强了欢乐激动的气氛。第一幕中巧巧桑和姑娘们去参加婚礼的一首领唱、合唱《天空海洋多美好》，是一首具有浓郁日本风情、甜蜜愉快的歌曲。在这首合唱曲中，普契尼体现了他杰出的配器才能。剧中的两首二重唱：平克尔顿和巧巧桑的《多么美丽的夜晚》与巧巧桑和女仆铃木的《这里就像花园一样》，也十分优美，是歌剧选曲演唱中常见的曲目。顺便提到的是，普契尼用美国国歌《星条旗》的旋律，作为忘恩负义的美国上尉平克尔顿的主导动机。这虽然从未引起广大观众的异议，但也确实使少数人心里很不痛快。

《图兰多特》是一部杜撰的以古代中国为背景的神奇故事。事实上，这部歌剧除了《茉莉花》的曲调外，并无太多的中国特色。与普契尼的《蝴蝶夫人》相比，它的东方色彩要淡得多。元代美丽而冷酷的公主图兰多特，为了报复曾杀害她祖母的男人，向求婚者出了三条谜语。猜中者可当驸马，猜不中就处死。几位前来求婚的邻国王子先后死于刀下。被废黜的突厥老国王与失散多年的儿子卡拉夫在人群中相逢。老国王的侍女刘爱上了卡拉夫，而卡拉夫被图兰多特的美貌所吸引，决心去征服她。卡拉夫轻而易举地猜出了谜语：希望、血液和图兰多特。但图兰多

特不甘失败，抓获了老国王和刘。刘在被施刑后，告诉了卡拉夫的名字叫“爱情”，后饮刃自刎。第二天，卡拉夫用爱融化了图兰多特冰冷的心。图兰多特不得不承认，她已被“爱情”征服了。

《今晚不能入睡》是卡拉夫猜中谜语后，在夜深人静时想念图兰多特的一首咏叹调，它表现了卡拉夫坚信能够征服图兰多特的热情和勇气，在咏叹调结束部分出现的高B音和高C音，把全曲推向高潮。这首咏叹调是优秀的男高音歌唱家最喜爱的曲目之一，著名的男高音歌唱家帕瓦罗蒂经常将它作为音乐会演唱中的压轴曲目。此外，刘的两首咏叹调《主人，请听我说》和《你虽然冷酷无情》，感情真挚，富有戏剧性。特别是后一首，是刘被拷打临自尽前的唱段，把她悲愤的感情宣泄地淋漓尽致，形成了全剧最激动人心的场面。

在普契尼的其他歌剧中，还有许多优秀的歌曲，如《曼侬·莱斯科》中格里欧的咏叹调《这样美丽的女人》，《西部女郎》中约翰逊的咏叹调《让她相信我》，《贾尼·斯契奇》中劳蕾塔的咏叹调《啊，亲爱的爸爸》等。

第二节　法国的声乐作品

普法战争后，法国于1871年成立了民族音乐协会。在这个协会的推动下，法国交响乐和室内乐的数量和质量都有了显著的提高。福朗克、沙布里埃、丹第、肖松、杜帕克等有才能的作曲家为此做出了各自的贡献。

19世纪末至20世纪初，在声乐艺术上取得成就的法国作曲家主要有福雷、德彪西、拉威尔等人。

加布里埃·福雷(Fauré Gabriel1845—1924年)，年轻时曾师从圣－桑学习作曲。他是法国音乐协会的创始人之一，在1909

年担任独立音乐协会的第一任主席。1905 年至 1920 年，任巴黎音乐学院院长，并遴选为法兰西艺术学院院士。福雷是抒情歌曲和室内乐作曲家。他的作品篇幅较短，创作风格严谨洗练、优美玲珑、明澈亲切、含蓄细腻，具有法国传统的贵族气质，有“法国的舒曼”之称。

福雷的抒情歌曲有近百首，包括 3 部声乐套曲：《美好的歌曲》(1891—1892 年)、《夏娃之歌》(1907—1910 年)、《关闭的花园》(1915—1918 年)，还有各包含 4 首歌曲的《幻境》(1919 年)和《虚幻的境界》(1922 年)。福雷的抒情歌曲中最著名的有《梦后》(1878 年)、《月光》(1887 年)、《在墓园里》(1889 年)等。此外，福雷还作有一部戏剧音乐《佩利亚斯和梅丽桑德》(1898 年)，两部歌剧《普罗米修斯》(1900 年)和《佩内洛普》(1913 年)。

克劳德·德彪西(Dabussy Claude1862—1918 年)，10 岁进入巴黎音乐学院，18 岁开始从事音乐创作。他的主要创作领域是管弦乐曲，代表作为《牧神午后》(1894 年)，室内乐曲和钢琴曲。他曾赴世界各国作旅行演出。后死于直肠癌。德彪西是法国最富于创造性的作曲家之一，他的独特创作风格被称之为印象主义音乐。德彪西作为世纪之交的伟大作曲家，对 20 世纪世界音乐的发展具有深远的影响。

德彪西的声乐作品数量不多，只创作了一部歌剧《佩利亚斯和梅丽桑德》。但这部歌剧是德彪西在其印象主义音乐创作风格成熟时写的。他采用捉摸不定、暧昧含蓄的乐汇，表现人物，抒发感情，歌剧音乐给人以难以置信的想象力和令人困惑的美感，既不来源于任何流派，也没有后来的效仿者，可以认为是一部空前绝后的作品。此外，德彪西还作有 3 部合唱作品，其中以曾荣获罗马大奖的《浪子》(1884 年)最为出色。在他创作的 50 多首艺术歌曲中，较为出色的有《曼多林》(1883 年)、《被遗忘的

小咏叹调》(1888 年)、《比利蒂斯之歌》(1897 年)、《华丽的节日》(1892、1904 年)和《马拉梅的三首诗》(1913 年)等。

莫利斯·拉威尔(Ravel Maurice1875—1937 年),青年时期曾随福雷等学习音乐,并在巴黎音乐学院求学长达 15 年。同德彪西一样,拉威尔主要接受了象征派、非学院派和东方音乐的影响,但他并没有成为纯粹的印象主义音乐的作曲家。拉威尔的主要成就是在器乐曲领域,创作特点更接近于法国传统音乐艺术和东方民间音乐。一战期间,他应征入伍,作品数量减少。后因车祸致伤而死。

拉威尔的声乐作品有两部歌剧《西班牙时刻》(1907 年)和《孩子与魔术》(1925 年)。前一部歌剧与 19 世纪歌剧风格截然不同,它不用咏叹调、宣叙调、前奏曲等,将音乐语言自然地结合起来,具有讽刺性闹剧的特点;后一部歌剧根据童话改编,综合了歌剧与芭蕾两种形式,剧中的大多数角色是动物、植物和日用品。拉威尔还作有为数不多的声乐曲,较著名的有《自然的故事》(1906 年)等。

第三节 德国、奥地利的声乐作品

19 世纪和 20 世纪之交,德奥声乐艺术的总体倾向是后浪漫主义。

理查·施特劳斯(Strauss Richard1864—1949 年),德国作曲家、指挥家。施特劳斯的父亲是一名笃信古典音乐的圆号手,对施特劳斯的音乐启蒙有着直接的影响。施特劳斯在 6 岁入小学时便可以作曲,在中学时观看了瓦格纳的歌剧作品演出,虽然上大学时攻读的是哲学、美学专业,但这并没有妨碍他成为“勃拉姆斯之后最有个性的作曲家”。施特劳斯的音乐生涯几乎是指

挥家的生涯，在1935年前，他先后担任德国4、5个城市的歌剧院副指挥、指挥。在执棒之余，他创作了大量的音乐作品，其中最重要的是交响诗和歌剧。施特劳斯的交响诗多有哲理性的标题，代表作品有《死与变形》(1889年)、《查图斯特拉如是说》(1896年)、《梯尔·艾伦施皮格尔》(1895年)等。

1900年后，施特劳斯的创作以歌剧为主。他于1893年创作完成的第一部歌剧《贡特拉姆》和1902年创作的《火荒》，均不太成功。1905年，他在担任柏林皇家歌剧院指挥时，创作了一部轰动一时但争议极大的歌剧《莎乐美》。这部与以往歌剧风格迥异的作品，使舆论界目瞪口呆，甚至连德国皇帝也认为这是一部病态的作品。但施特劳斯却以这部作品的报酬盖起了乡间别墅。1908年，施特劳斯创作了歌剧《艾莱克特拉》，这部歌剧与《莎乐美》一样引起了轰动和攻击。1910年，他创作一部回归传统的歌剧《玫瑰骑士》，成为他创作的歌剧中演出场次最多的一部。此后，他又创作了《阿里阿德涅在那克索斯》(1916年)、《没有影子的女人》(1919年)、《间奏曲》(1927年)、《埃及的海伦》(1928年)、《沉默的女人》(1935年)等。由于施特劳斯具有世界声誉，德国纳粹党在未经他本人的同意的情况下，任命他为国家音乐局局长。此后，施特劳斯度过了几年自相矛盾、委曲求全的日子。他和纳粹党保持了既抵制又合作的关系。此间，他又创作了几部歌剧，其中有的作品被纳粹党所利用。1945年，二战结束后，施特劳斯自我流放到瑞士。1947年，他被非正式地部分恢复了名誉。1948年，经允许回到德国。1949年，以85岁高龄去世。

施特劳斯歌剧作品的音乐风格不太统一。有的作品受到瓦格纳音乐创作手法的影响，具有明显的瓦格纳式的痕迹，音乐显得尖锐恐怖，和声给人以杂乱无章的感觉，这也是《莎乐美》等剧

令人惊骇的主要原因;有的则具有浪漫主义的因素,旋律较有美感,风格较为柔和。

施特劳斯的歌剧代表作品有《莎乐美》《艾莱克拉特》和《玫瑰骑士》。《莎乐美》根据王尔德独幕剧的德译本谱曲,故事情节荒诞恐怖,性格古怪的犹太公主莎乐美企图诱惑圣徒约翰,在遭到拒绝后,竟不惜向继父赫罗德国王出卖色相,使国王不得不杀死了约翰。当刽子手将盛着约翰头颅的银盘交给莎乐美时,发狂的莎乐美抱者死人头狂吻。经受不住刺激的赫罗德国王,下令杀死了莎乐美。施特劳斯为使音乐与变态的人物相吻合,大量使用了尖锐的不协和音,用极富刺激性的和弦,凸现剧中的恐怖气氛和病态心理。《艾莱克特拉》讲述了古希腊王阿迦门农被王后与奸夫谋害致死。她的女儿艾莱克特拉为报父仇,住进牛棚,被人视为怪物,在弟弟的帮助下,杀死了仇人后狂喜而死的故事。这部篇幅很长的独幕剧,始终贯穿着神志错乱的恨与仇。音乐虽然给人以光怪陆离、奇异可怖的感官刺激,但也表现了施特劳斯创造乐思和利用器乐音响,来描绘事件、刻划人物的技艺。与前两部歌剧相比,《玫瑰骑士》中的噪音和肉欲要轻缓的多,它描绘了由威顿堡公爵夫人玛莎琳和伯爵奥克塔维安私通而引发的一系列滑稽可笑的故事。《玫瑰骑士》的音乐风格趋于浪漫主义,曲调借鉴了德国南部民歌和舞曲的旋律,剧中的咏叹调和重唱都较动听,富有人情味和幽默感,可以算作是施特劳斯歌剧中的杰作。

施特劳斯除歌剧外,还作有 4 组用乐队伴奏的歌曲和 26 组用钢琴伴奏的歌曲。

20 世纪初叶,奥地利的声乐艺术存在着两种不同的创作倾向。一种是后浪漫主义音乐风格,主要代表是科恩哥尔德(1897—1957 年)和施雷克尔(1878—1934 年),他们以创作歌剧

和电影音乐为主，部分作品至今仍在欧美上演；另一种是新维也纳乐派，代表人物为勋伯格（1874—1951 年）、韦贝恩（1883—1845 年）和贝格。这一乐派的作品大都属于表现主义音乐，尤其是勋伯格的十二音技法，对奥地利及世界音乐的发展具有重要的影响。在新维也纳乐派中，贝格以歌剧创作见长。

阿尔班·贝格（Berg Alban1885—1935 年），是勋伯格的学生，在勋伯格的影响下，贝格的音乐风格具有无调性和十二音技法的特点。贝格一生创作了两部歌剧，《沃采克》始作于一战前，最终完成于 1921 年。1925 年首演时，引起了强烈的反应。这部表现主义的代表歌剧，描写了士兵沃采克的不幸遭遇。歌剧采用了无调性的音乐，每幕之间音乐不断，配器具有创新性。贝格在人声声部灵活地交替使用说白、宣叙调和传统性的歌唱，一些程式化写实的地方，如潺潺流水、鼾声合唱等，进行了别出心裁的处理，突出了表现主义的特点，收到了较好的效果。1929 年，贝格开始创作第二部歌剧《露露》，这是贝格全部采用十二音技法创作的重要歌剧。这部歌剧比较抽象复杂，更具有象征性，反映了贝格试图把浪漫主义风格和现代风格结合在一起的努力。但这部歌剧尚未完稿，贝格便去世了，后由策尔哈将此剧续完。

第四节　俄国、（前）苏联的声乐作品

19 世纪末，“强力集团”以后的俄罗斯音乐出现了专业化、职业化、国际化的倾向，包括声乐艺术在内的音乐创作，产生了多种风格和个性。在声乐领域有所贡献的作曲家主要有拉赫玛尼诺夫、斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫、加吉别科夫等。在 19 世纪下半叶的平民知识分子革命时期和 20 世纪初的十月革命前

后，俄罗斯的歌曲创作进入了一个高峰期。

谢尔盖·瓦西里耶维奇·拉赫玛尼诺夫（Rakhmaninov Sergey Vassilievich1873—1943年），曾先后在圣彼得堡音乐学院和莫斯科音乐学院学习，毕业后担任莫斯科皇家大剧院的指挥。十月革命后侨居国外，主要在欧美从事演出活动。拉赫玛尼诺夫的音乐风格以后浪漫主义为主，受柴科夫斯基的影响较深，富于感情色彩和悲剧性。他的主要创作领域在钢琴曲和交响曲。但拉赫玛尼诺夫的歌剧作品和声乐曲也相当出色。

拉赫玛尼诺夫共写有3部独幕歌剧《阿列柯》（1892年）、《吝啬的骑士》（1904年）和《弗兰切斯卡》（1904年）。前两部歌剧根据普希金的作品改编。他的歌剧侧重于心理描绘，人物形象鲜明，歌唱部分以咏叹调为主，旋律富于歌唱性，管弦乐队占有重要的位置。

拉赫玛尼诺夫还作有80多首歌曲，其中的大部分是艺术精品，在俄罗斯歌曲艺术中占有重要的地位。这些歌曲可以分为抒情歌曲和戏剧性歌曲两类。前一类歌曲，旋律优美流畅，情感变化起伏，富有诗情画意，钢琴伴奏也起着重要的作用，著名的有《春潮》《在静夜里》《小岛》《这儿多好》《丁香花》等；后一类歌曲，表达了强烈的感情、激昂的抗议、辛辣的指责、悲壮的感慨，歌词具有象征派特点，旋律多为宣叙性质，代表作品有《我等待着你》《我又是孤独一人》《 ·切都成为过去》《我多么痛苦》《朋友，别相信我》等。

伊戈尔·斯特拉文斯基（Stravinsky Lgor1882—1971年），美籍俄罗斯作曲家。他的父亲是圣彼得堡帝国剧院的男低音歌唱家。斯特拉文斯基9岁开始学习钢琴，后是里姆斯基-科萨科夫的学生，向他学习作曲。斯特拉文斯基的生活经历复杂，创作风格多变。由于政治上的原因，他长期脱离祖国，生活在国外。

一战后长期居住法国，二战后在美国定居，并逝世于纽约。对于斯特拉文斯基，苏联音乐界曾持强烈的否定态度。

斯特拉文斯基是20世纪最有影响的重要作曲家，也是西方现代音乐的主要代表人物之一。他的作品以舞剧音乐和器乐曲为主，其中最具代表性的有印象主义风格的交响诗《烟火》(1908年)，带有里姆斯基－科萨科夫色彩的舞剧音乐《火鸟》(1910年)和《春之祭》(1913年)，新古典主义舞剧音乐《普契涅拉》(1920年)、《圣诗交响曲》(1930年)，无调性序列音乐作品《哀歌》(1958年)、《追思圣歌》(1966年)等。

在斯特拉文斯基的声乐作品中，最有代表性的是1951年在美国创作的英语歌剧《浪子的历程》。这部道德寓言剧的剧情梗概是：英国青年汤姆为去伦敦继承遗产，雇佣了沙多做仆人，并抛弃了情人安妮。在伦敦，汤姆在沙多的怂恿下寻欢作乐，并与一个心理变态蓄着胡须的土耳其女人结了婚。他还突法奇想，发明了一种能把石头变成面包的机械，后为此破产。在教堂的墓地中，沙多显形为魔鬼，致使汤姆神经错乱，住进了医院。在得到安妮的宽恕后，汤姆死去。《浪子的历程》是斯特拉文斯基新古典主义音乐创作的顶峰，它以具有现实主义道德寓意的善与恶的斗争为主题，在音乐上，以独有的节奏、富于活力的和声与丰满的器乐音响，深入而全面地体现了新古典主义的创作原则，特别是斯特拉文斯基用英语创作了这部歌剧，表明了他对美国社会的认同。虽然歌剧中也有咏叹调、重唱、合唱等与意大利歌剧相似的地方，但歌词与音乐已与意大利歌剧相去甚远。

斯特拉文斯基另一部声乐作品是音乐剧《洪水》。这是1962年6月在斯特拉文斯基80诞辰时，由美国电视广播艺术家联盟委托他创作的。这部作品取材于圣经故事，讲述了人所皆知的诺亚方舟的传说。在剧中，斯特拉文斯基把诺亚时期的

洪水与人类永恒的灾难"洪水",做了深刻而简洁的比较。在这部要有一定文化音乐素养的人才能欣赏的序列音乐作品中,歌唱只代表天国的声音,人间的角色只念台词。

斯特拉文斯基其他的声乐作品还有歌剧《夜莺》(1914年)、《玛弗拉》(1922年),清唱剧《俄狄浦斯王》(1927年),音乐剧《帕赛芬尼》(1933年),以及若干首合唱作品。

谢尔盖·普罗科菲耶夫(Prokofiev Sergey1891—1953年),13岁考入圣彼得堡音乐学院,先后毕业于作曲班、指挥班和钢琴班。在十月革命前,普罗科菲耶夫不断地变化创作风格,试图找寻一条适合自己的创作之路。此间,他创作的声乐作品有抒情心理歌剧《赌徒》(1916年)和一部康塔塔。十月革命后,普罗科菲耶夫离开祖国,在欧美侨居达15年。这一时期,他在美国为芝加哥剧院创作了童话喜歌剧《对三个橙子的爱》(1919年),但他的俄罗斯情调,并没能得到美国人的认可。此后,他又创作了歌剧《火天使》(1919—1927年),以及一批优秀的器乐曲,最终得到公众的欢迎与认同。

1933年,普罗科菲耶夫回到苏联。此后,他的创作进入了黄金时期。这一时期,他创作了4部歌剧《谢苗·科特科》(1939年)、《修道院中的订婚礼》(1941年)、《真正的人》(1947—1948年),1942年,他根据托尔斯泰的名著改编创作的歌剧《战争与和平》,被认为是他歌剧作品中的顶峰。普罗科菲耶夫的歌剧音乐继承了达尔戈梅斯基和穆索尔斯基的传统,声乐部分以旋律性较强的宣叙调为主,管弦乐部分以复杂的交响性推动戏剧发展。

乌杰尔·加吉别科夫(ГаДЖИбеКОв УЗеИР1885—1948年),曾先后在莫斯科爱乐协会讲习所和圣彼得堡音乐学院学习。加吉别科夫是阿塞拜疆民族音乐专家和现代专业音乐艺术

的奠基人，亲自创建了阿塞拜疆第一所音乐学校，组织了第一个民族歌剧小组、合唱团、民乐团。加吉别科夫对阿塞拜疆民族音乐最大的贡献是，开创了以记谱音乐和即兴演唱相结合为特点的“玛卡姆歌剧”这一新体裁。他创作的第一部歌剧，就是这一新体裁的开山作品《列伊里和美芝农》(1908年)。此后，他又创作了多部“玛卡姆歌剧”，著名的有《舍伊赫·谢南》(1909年)。1909年，加吉别科夫还创作了使他蜚声国内外的喜歌剧《货郎与小姐》，这部优秀作品在以后被译成几十种文字，并在苏联和亚洲国家上演。

《货郎与小姐》讲述了一个以反对封建婚姻陋俗、歌颂纯洁自由爱情为主题的喜剧故事：年轻的富商阿斯克尔因当地风俗不允许未婚男女在婚前见面，便装扮成货郎，上街挑选意中人。在叫卖中，与古丽乔赫拉一见衷情，私订终身。但古丽乔赫拉的父亲却将女儿许配给了一家富商。正当她悲痛欲绝时，发现这位富商正是卖货郎。最后，四对恋人同时举行了婚礼。《卖布歌》是剧中最受欢迎的一首歌，扮演者一般在观众席里唱着此歌走上舞台，更给人留下深刻的印象。《卖布歌》短小精悍，通常与下面阿斯克尔的另一唱段《我交了好运气》，连起来唱；剧中另一首优秀的唱段是阿斯克尔和古丽乔赫拉的对唱《我的生活离不了你》。这几首歌曲，具有浓郁的民族风格，曲调流畅，节奏欢快，情趣幽默。

19世纪后期到20世纪初，俄国和苏联的进步、革命歌曲取得了重要的成果。

19世纪下半叶，在民粹派的推动下，俄国平民知识分子为宣传自己的政治主张和社会理想，创作或改编了一大批歌曲。这些歌曲思想锋芒尖锐，体裁形式多样，曲调朗朗上口，在群众中有着广泛影响。具有代表性的有：憎恨旧制度、歌颂自由的

《我和你是精神上的兄弟》《俄罗斯马赛曲》，号召人们誓死如归、英勇斗争的《勇敢些，朋友们，不要泄气》，缅怀农民起义领袖的《斯捷潘·拉辛的悬崖》，表现流放生活的《囚徒》，反映劳苦大众生活的《木棒》，悼念革命志士的《受近奴役的折磨》《你们牺牲了》等。

十月革命前后，为做好夺取政权的舆论准备，以及保卫和建设苏维埃国家，俄国和苏联涌现出一大批优秀的革命歌曲，极大地鼓舞了俄罗斯人民，并受到世界各国人民的喜爱。这些革命歌曲分为3种类型，一是根据旧曲改填新词的；二是借用外国革命歌曲曲调的；三是完全创作的。代表作品有：《华沙革命歌》《红旗》《同志们，勇敢地前进》《我们是铁匠》《光明赞》《我们勇敢地去作战》《红军最强大》《英雄夏伯阳走遍乌拉尔》《布琼尼进行曲》《跨过山谷，越过丘陵》《沿着西伯利亚大森林》《小苹果》《青年近卫军》《我们的火车头》《在河对岸的远方》等。

第五节　其他国家的声乐作品

一、捷克

第一次世界大战期间，捷克斯洛伐克成为统一的共和国。在捷克人民为争取国家的独立统一而斗争的时期里，亚纳切克的民族歌剧作品给了他们以鼓舞和信心。

莱奥什·亚纳切克（Janácek Leos1854—1928年），出生于一个贫困教师的家庭。童年时参加过教会的唱诗班。20岁时进入布拉格管风琴学校学习键盘乐器和歌唱，并在莱比锡和维也纳的音乐学校短期进修。23岁时，亚纳切克在布鲁诺师范学校任教。此间，他搜集整理了捷克主要地区摩拉维亚的民歌，并积

极培养摩拉维亚的民族音乐人才。亚那切克曾担任过布拉格音乐学院教授、捷克科学院院士、摩拉维亚作曲家协会主席。

亚纳切克的声乐作品主要是歌剧，这一领域使他的创作才华得以充分地展现。亚纳切克本人对歌剧的意义给予很高评价，他认为，歌剧“最能使我们认识一个国家的人民”。在创作风格上，亚纳切克是一位彻底的民族主义者，他全身心地投入到民族音乐特别是摩拉维亚音乐的开掘与扬弃上。他成熟期以后的风格，实际上是从摩拉维亚农民语言和歌曲的节奏中成长起来的，他善于从语言中提炼出有表现力和生活气息的音调，从而形成了一种以语言音调为基础的新颖独特的声乐风格。换句话说，亚纳切克是一位把语言当作音乐的作曲家。同时，亚纳切克是捷克第一位用散文体而不是诗歌创作歌剧的作曲家。这些都构成了亚纳切克最基本、最鲜明的创作特征。

亚纳切克一生共作有 9 部歌剧。最具代表性是《耶奴发》（又译作《养女》）（1894—1903 年）和《卡佳·卡巴诺娃》（1921 年）。《耶奴发》描写了捷克农村姑娘耶奴发，被一个花花公子蹂躏而始乱终弃的不幸遭遇，以及她不甘沉沦最终获得真正幸福的故事。《卡佳·卡巴诺娃》取材于俄国著名作家亚历山大·奥斯特洛夫斯基的戏剧《大雷雨》，在这部作品中，交响乐的作用更为明显。亚纳切克在 1917 年创作了两部人物相同的歌剧《布鲁切克先生月球漫游记》和《布鲁切克先生 15 世纪历险记》，辛辣地讽刺了一个终日无所事事只会吹牛皮的地主。此外，他还作有歌剧《死屋》（1928 年）和康塔塔《阿马鲁斯》（1897 年）。

二、匈牙利和波兰

20 世纪初，匈牙利在声乐艺术上取得成就的主要有雷哈尔、巴托克等人。

雷哈尔·弗朗茨(Lenár Ferencz1870—1948 年),青少年时期在布拉格音乐学院就学,起初学习小提琴和音乐理论,后在德沃夏克的鼓励下改为作曲。雷哈尔主要的创作成就在轻歌剧领域,他是一位多产的作曲家,共作有 40 多部轻歌剧作品。1905 年,雷哈尔的轻歌剧《风流寡妇》在维也纳上演,这部作品使雷哈尔一夜之间成为名人,被认为是继约翰·施特劳斯以后最受欢迎的轻歌剧作曲家。雷哈尔轻歌剧中较为成功的还有《维也纳的妇女》(1902 年)《卢森堡伯爵》(1909 年)、《吉普赛之爱》(1910 年)、《兰色的马祖卡》(1920 年)、《法朗斯奎塔》(1922 年)、《笑乡》(1923 年)、《朱迪塔》(1924 年)、《帕格尼尼》(1925 年)、《俄国皇太子》(1927 年)、《弗里德里克》(1928 年)等。

《风流寡妇》的故事是这样的:马索维公国的老银行家去世后,给年轻的妻子汉娜留下了一笔 5000 万法郎的遗产。为使这部巨款不会留到国外,政府派驻法国大使馆武官丹尼洛亲王去求婚。丹尼洛发现汉娜原来就是自己原来的情人。丹尼洛出于尊严,拒绝向汉娜求婚,而汉娜却仍爱着丹尼洛。汉娜根据老银行家的遗嘱,自愿放弃遗产,这才使丹尼洛答应了他们的婚事。当这对有情人举办婚礼时,按照规定,这笔遗产又转入了丹尼洛的名下。全剧在喜庆的气氛中结束。剧中以汉娜的唱段《薇丽娅之歌》最出色,这是汉娜在巴黎举办盛大舞会时唱的。这首具有叙事特点的歌曲借神话传说中森林女神和年轻猎人的恋爱故事,暗示了汉娜与丹尼洛的爱情。歌曲的音乐采用了芭蕾的节奏,表现出了汉娜俏皮的神态。另一首著名的《舞会圆舞曲》,曾在剧中出现了两次,在剧终前重现时,加入了声乐部分,由汉娜和丹尼洛演唱,旋律轻松愉快,热烈活泼,把全剧推向了高潮。

贝拉·巴托克(Bartók Béia1881—1945 年)和佐尔丹·科达伊(Kodáiy Zoltán1882—1967 年),都是匈牙利 20 世纪杰出的作

曲家和音乐史专家。他们的声乐作品数量不多。

巴托克1911年创作的独幕歌剧《蓝胡子公爵的城堡》,是他舞台音乐作品中较有影响的一部。大致内容是蓝胡子公爵带着新妻子尤姬芙回到城堡,新人要求他打开7道封闭的大门,在第7道门里,关押着公爵以前的三位妻子,尤姬芙同她们一起逃离了人间地狱般的宫殿。巴托克另一部重要的声乐作品是大型合唱曲《世俗康塔塔》(1930年)。巴托克的这类作品表现了对冷酷虚伪的资本主义社会的厌恶和惶惑的心情,在音乐上受印象主义的影响较大,但也保留着匈牙利民族民间音乐的因素。

科达伊的声乐作品主要有歌剧《哈里·亚诺什》(1926年),以及最著名的一部为男高音独唱、合唱和乐队写的《匈牙利赞美诗》(1923年)。此外,科达伊的儿童音乐教育方法,在欧美国家很流行。

20世纪初,波兰成立了一个名为“青年波兰”的音乐创作小组,对波兰现代音乐创作产生了重要的影响。这个小组最杰出的代表人物是卡罗尔·希曼诺夫斯基(Szymanowski Karol1882—1937年)。他创作了一部歌剧《罗杰尔王》(1924年),并写有许多具有民族风格的歌曲,最著名的是为混声合唱写的6首《库尔皮亚歌曲》(1929年)。

三、英国

19世纪和20世纪之交,是英国近代音乐的转折点。在经历了珀赛尔以后处于停滞徘徊状态的200年后,英国音乐终于迎来了复兴的新纪元。

19世纪下半叶,亚瑟·沙利文(Sullivan Arthur1842—1900年)是英国喜歌剧的代表作曲家。他曾出任过国家音乐训练学校校长,并被封爵位。沙利文的喜歌剧艺术水平较高,特别是与

英国幽默作家吉尔伯特合作的喜歌剧，曲调优美，俏皮风趣，简洁爽快，最为成功。比较重要的作品有《考克斯和博克斯》(1867年)、《特斯皮斯》(1871 年)、《陪审》(1875 年)、《男巫》(1877年)、《皇家海军围裙号》(1878 年)、《彭赞斯的海盗》(1879 年)、《约兰特》(1882 年)、《艾达公主》(1884 年)、《日本天皇》(1885年)、《卫队侍从》(1888 年)、《乌托邦有限公司》(1893 年)、《波斯的玫瑰》(1899 年)等。

19 世纪末至 20 世纪初，爱德华·威廉·埃尔加(Elgar Ebward1857—1934 年)、塞西尔·夏普(Sharp Cecil1859—1924年)、拉尔夫·沃恩·威廉斯(Williams L·W·1872—1958 年)等，都或多或少地在声乐艺术上做出过成绩。

埃尔加是珀赛尔以后第一个获得世界声誉的英国作曲家。他的音乐风格属于浪漫派，虽然所用的素材中并没有多少英国民歌曲调，但他的作品却“一听就是英国的”。他于 1900 年创作的清唱剧《杰龙修斯之梦》，被看作是英国音乐复兴的标志作品之一，并是他最优秀的作品之一。埃尔加创作的主要的声乐作品还有清唱剧《生命之光》(1896 年)、《基督使徒》(1903 年)、《王国》(1906 年)，合唱曲《黑武士》(1893 年)、《巴伐利亚高原景色》(1896 年)、《奥拉夫王》(1896 年)、《圣乔治的旗帜》(1897 年)、《加冕颂》(1902 年)、《音乐创造者》(1912 年)、《英国精神》(1916年)，歌曲《海景》(1899 年)等。

夏普对英国声乐艺术的贡献，不在于他创作了多少声乐作品，而主要是在收集、出版英国歌曲方面做出了突出的成绩。夏普长期从事歌曲采风工作，出版了《萨莫塞特民歌》(1904—1919年)、《莫里斯曲集》(1907—1913 年)、《英国民间水手歌曲》(1914 年)和《南阿巴拉契亚山区英国民歌》(1917，1932 年)，对英国民歌的复兴起到了积极的作用。

沃恩·威廉斯是20世纪前叶英国最重要的作曲家和民族乐派的代表人物，曾就读于伦敦皇家音乐学院。1903年起，他在英国诺福克地区收集民歌，对他一生的创造具有关键性的影响。沃恩·威廉斯的音乐创作包括许多体裁，声乐作品是其中很重要的部分。较优秀的有管弦乐声乐曲《走向未知的境地》(1906年)，声乐套曲《在文洛克的边缘地带》(1909年)，歌剧《牲口贩休》(1911—1914年)，合唱曲《祈福》(1930年)，康塔塔《给我们和平》(1936年)，道德剧《天路历程》(1951年)等。

在声乐艺术上有所成就的还有古斯塔夫·特奥多尔·霍尔斯特(Holst Gustav Theodore 1874—1934年)，他是瑞典籍英国作曲家，作有歌剧《莎维德丽》(1908年)、《大笨蛋》(1923年)，表现梵语文学和印度音阶的乐队与合唱曲《梨俱吠陀赞美诗》(1911年)，大型乐队与合唱曲《行星》(1916年)，《合唱幻想曲》(1930年)等。

四、西班牙和葡萄牙

从19世纪中叶起，西班牙音乐以声乐艺术为突破口，开始取得引人瞩目的成就。作为西班牙传统"国剧"的"萨苏埃拉"再次崛起，马德里还建立了专门上演"萨苏埃拉"的剧院。19世纪末和20世纪初，著名作曲家佩德雷尔领导了西班牙音乐的复兴运动。

费利佩·佩德雷尔(Pedrell Felipe1814—1922年)，是一位主要靠自学成材的作曲家，曾在马德里音乐学院教授音乐、历史和美学。佩德雷尔还是一位以研究19世纪前西班牙戏剧音乐和民歌的音乐学学者。作为20世纪西班牙民族乐派的创始人，他对声乐艺术的贡献主要是编订出版了西班牙历史上优秀作曲家的作品，包括宗教歌曲、民歌和戏剧音乐。此外，他还创作了一

部富有西班牙特色的歌剧《比利牛斯山》(1891 年)。他的学生、20 世纪西班牙主要的作曲家曼努埃尔·德·法利亚(1876—1946 年),也涉足过声乐艺术,他早年曾采集和改编过许多西班牙民歌,创作的歌剧《人生朝露》(1905 年)和独幕音乐剧《彼得罗大师的木偶剧》(1923 年),既有乃师的风范,又有德彪西的影响。

在葡萄牙的音乐活动中,歌剧长期以来一直占据着首要的位置。里斯本的圣卡洛斯剧院,是葡萄牙相当于斯卡拉剧院的重要的歌剧演出场所。但在历史上,葡萄牙的歌剧舞台,基本上被意大利等外国歌剧统治。但葡萄牙作曲家却始终把创作歌剧作为最高的使命和荣誉。19 世纪和 20 世纪之交,葡萄牙两位最重要的作曲家凯尔和马沙多,为民族歌剧的振兴和发展做出了不朽的贡献。

阿尔弗雷多·凯尔(1850—1907 年),是一位多才多艺的作曲家,在音乐和绘画上都有很深的造诣。1883 年,凯尔创作了第一部音乐剧《苏珊娜》,接着又在 1884 年创作了大型合唱《祖国》。此后,他还作有《白夫人》(1888 年)和《伊莲纳》(1893 年)两部歌剧。1899 年,凯尔创作了著名的歌剧《山女》,这部描绘下贝拉省山区的优秀作品,被认为是“第一部葡萄牙本国歌剧”。由凯尔在 1890 年谱曲创作的《葡萄牙人》,后来被制宪会议宣布为葡萄牙国歌。

奥古斯托·马沙多(1845—1924 年),是一位具有很高文化修养的作曲家,曾在 1901 年至 1910 年担任里斯本音乐学院院长。马沙多主要是一位歌剧作曲家,他创作的歌剧、喜歌剧、抒情喜剧、滑稽歌剧和大型交响声乐曲等,都成为葡萄牙歌剧史上不同体裁的最好范例。马沙多主要的歌剧作品有《纳瓦拉的太阳》(1870 年)、《黄金十字架》(1873 年)、《解冻》(1875 年)、《马利亚·达·芬特》(1879 年)、《洛里亚纳》(1883 年)、《多里亚一家》

(1887年)、《马里奥·维特尔》(1898年)、《女市民》(1909年)等。

五、瑞士和丹麦

在瑞士的声乐艺术中,始终保持着两大特色:其一是阿尔卑斯山民歌曲,被称之为"约德尔山歌";其二是在瑞士极有影响的天主教歌曲。19世纪中叶,瑞士的专业音乐开始暂露头角。20世纪初,瑞士最著名的作曲家是奥涅格。

阿尔蒂尔·奥涅格(Honegger Arthur1892—1955年),出生于法国,先后在苏黎世音乐学院和巴黎音乐学院学习。一战以后,成为法国"六人团"的成员。奥涅格的创作领域十分宽泛,包括电影配乐和广播音乐在内,创作风格多样,既有古代技法,也有爵士乐音乐,还有十二音技法。但总体来说属于新古典主义。奥涅格的第一部重要作品是具有巴洛克风格的清唱剧《大卫王》(1921年)。这部作品以音乐会形式上演后,不仅使他驰名乐坛,而且由此形成了一种介于歌剧和清唱剧之间的新音乐体裁,并流行了相当长的时期。奥涅格另一部著名的声乐作品是具有格里哥利风格的清唱剧《火刑堆上的贞德》(1935年)。

丹麦在进入19世纪后,在浪漫歌曲、康塔塔、歌剧等声乐艺术领域取得了历史性的重大进展。19世纪初,被誉为"丹麦浪漫歌曲创始人"的魏泽(1774—1842年),创作了大量的浪漫歌曲,歌词多选择丹麦诗人的作品,音乐优雅、含蓄、柔美,体现了丹麦特有的民族气质。

20世纪初,丹麦最重要的作曲家是卡尔·奥古斯特·尼尔森(Nielsen Carl August1865—1931年),年轻时曾在哥本哈根音乐学院学习,40多年后,担任了这座丹麦最高音乐学府的院长。尼尔森的音乐风格具有鲜明的民族特色、强烈的戏剧性,还体现出或辛辣幽默、或深沉多思、或粗犷豪放、或轻松活泼的音乐个

性。尼尔森创作了两部歌剧《扫罗和大卫》(1898—1901 年)和《假面舞会》(1904—1906 年),这两部歌剧风行丹麦全国,受到热烈欢迎。他创作的歌曲形式简洁,形象鲜明,具有一种古道热肠般的情谊。尼尔森的代表作品是 6 部交响乐。

第十五章　20 世纪上半叶的优秀歌唱家

19 世纪后半叶，歌唱家已彻底告别了一个时代，即罗西尼、唐尼采蒂和贝利尼开创的、以声音特别是音量论英雄的时代。在 19 世纪和 20 世纪之交，花腔女高音成为最受观众宠爱的世纪珍宝，戏剧男高音显示了自己卓尔不群而占据绝对优势的实力。在 20 世纪上半叶，歌唱艺术取得了有史以来最辉煌、最广泛的成就。

20 世纪上半叶的歌唱艺术的总体特征是，在威尔第、普契尼歌剧的推动和影响下，歌唱艺术继美声唱法的"黄金时代"而进入了新的"辉煌时代"。歌唱艺术越来越成为歌剧整体艺术中的一个重要部分，而不是惟一的部分。这就使歌唱家的演唱技巧、音乐修养、文化素质、职业道德等方面都得到了较全面的提高，涌现出了以伟大的歌唱家卡鲁索为代表的一大批具有极高歌唱水平、享有世界性声誉的优秀歌唱家。

在歌唱家们于 20 世纪上半叶取得极大成功的背景上，有以下几方面不容忽视的重要因素：一是威尔第和普契尼等真实主义歌剧作品，孕育和形成了一代具有时代特色的新型的歌唱家，他们不仅通过出色地演唱此类作品推进了歌剧的兴盛和普及，并且在提高和完善歌唱水平上得益于这类歌剧作品；二是音乐

会越来越显示出活力，成为与歌剧演出相辅相成、相得益彰的姊妹演唱形式，歌唱家通过越来越频繁的音乐会演出，更加贴近和培育了观众，并成功地提升了自己的声誉；三是声乐教育在总结前人经验教训与汲取现代科技成果的基础上，已经形成了较为科学、规范的体系，美声唱法经过自身的扬弃，又得到新的发展，不仅逐渐得到全世界的承认，并且成为衡量各国歌唱家歌唱水平的第一标准；四是歌剧院、音乐厅等歌唱艺术的载体在建筑设计、音响技术、舞台硬件等方面，取得了前所未有的历史性进步，一些国际大都市中具有重大影响的歌剧院，在宣传、培育歌唱家和推动歌剧事业的发展方面，起到了积极而重要的作用；五是由科技进步而出现的唱片、录音、广播、电影、电视等，使 20 世纪成为第一个能记录歌唱家声音和再现演出实况的世纪，在极其广阔的领域内，宣传了歌唱艺术的优秀成果，极大地促进了歌唱艺术、声乐教育的进步和发展，推动了声乐事业的普及和提高。

然而，歌唱家们在新的世纪，也遭遇了来自内部和外部的新的、巨大的挑战。从声乐艺术的内部环境看，这一挑战似乎更为严峻，主要体现在两方面：首先，自普契尼以后，歌剧的优秀剧目十分匮乏，歌唱家们能够选择的曲目范围十分狭窄，他们只能凭以往演唱过的经典歌曲，作为显示自身实力、保持自己声誉的惟一手段，在众多优秀歌唱家面前，歌剧作曲家显得低能和惭愧；其次，声乐艺术的发展使其越来越呈现出多元化的倾向，美声唱法的歌唱家已不再一枝独秀，许多深受各国人民喜爱的民族民间歌唱家和流行歌曲演唱家脱颖而出，并争取到越来越多的观众，这使美声唱法的歌唱家们受到了极大的威胁，他们的空间变得局促狭小。而声乐艺术的外部环境也不容乐观，新兴的媒体既造福了声乐艺术，但也带来了负面影响，它和具有时代特色的其他新艺术形式，切割和蚕食了歌唱家们原有的领地。和歌唱

家群体一样，他们的观众群体也在挑战和竞争中处于萎缩和后继乏人的危险境地。

由于20世纪的社会进步和科技革命，使得身处这一世纪上半叶的歌唱家们，面临着与18、19世纪歌唱家们所根本不能同日而语的时代背景。所幸的是，他们中的大部分佼佼者，忠诚于自己选择的事业，以热爱和发展歌唱艺术为天职。他们所取得的成就表明，他们不仅是优秀的歌唱家，而且是真正的艺术家。

在包括歌唱家在内的声乐艺术史上，精确地划分某个时期，是一件勉为其难的事。事实上，歌唱家们的歌唱活动受历史的和自身的双重因素制约，他们不可能按照历史年代的划分而决定其艺术生命的长短和歌唱成就的大小，他们中的一些实际上是跨世纪和跨时代的人物。我们只能尽量从中找出某些符合某一历史阶段的时代特征的线索及依据，按照歌唱家们的主要成就的取得时期，做出大略的归类，而不能硬性地将其拦腰斩断。据此理由，我们把活跃在20世纪50—60年代的优秀歌唱家，归入本章予以介绍，作为20世纪上半叶歌唱活动的自然延伸。基于同样的理由，我们同时将几位美国歌唱家“引入”欧洲声乐史，这在很大程度上是为了保证这段历史的完整性和权威性。

第一节　伟大的歌唱家卡鲁索

在声乐艺术史上，公认可以称之为划时代的“歌王”的，迄今为止，只有卡鲁索一人。

恩里科·卡鲁索(Caruso Enrico1873—1921年)，1873年2月23日出生于意大利历史上的歌剧名城那不勒斯。卡鲁索的母亲曾生有21个孩子，这位身材矮小的“歌王”在这个群体中排列第18位。卡鲁索从小喜爱唱歌，但家庭沉重的负担不能够提

供必要的开支，供他进入正规的音乐学校学习。19 岁时，卡鲁索曾求教于当地一位声乐教师威尔基内，经面试被认为音色不好、音域较窄、没有高音。这位教师友善地建议卡鲁索最好继承他父亲的职业，去当一名鞋匠。只是在卡鲁索执拗地要求下，才权且收作旁听生。一年后，卡鲁索顽强的求学精神，使威尔基内深为感动，他决心把卡鲁索培养为一名男中音。

1895 年，卡鲁索第一次以歌唱演员的身份登台正式演出，在歌剧《浮士德》中扮演角色。但这位 22 岁的年轻人并没有一鸣惊人。卡鲁索把初演的失利归结为选择声部的错误。他一直不认为自己是一名男中音，而坚信应该成为十分不错的男高音歌手。从此，卡鲁索在另一位声乐教育大师隆巴尔迪的指导下，开始调整声区，增加音量，逐渐使自己的高音变得结实稳定，音色圆润丰满。

1898 年，卡鲁索在焦尔达诺的歌剧《费多拉》中扮演罗莱斯，这是他首次担任男高音角色，卡鲁索对自己的声区进行了一次尝试性的识别。尽管当时的观众对他仍不太在意，但卡鲁索却看到了自己未来的希望。此后的两年里，他在最负盛名的指挥大师托斯卡尼尼的带领下，到欧洲各地作了巡回演出。

1902 年，卡鲁索登门拜访普契尼，主动请缨《艺术家的生涯》中的鲁道夫。普契尼成功地扮演了一次伯乐。这一年，在蒙特卡罗，卡鲁索同已经是著名女高音歌唱家的梅尔芭联袂出演鲁道夫和咪咪，从此一举成名。从鲁道夫开始，他步入了辉煌灿烂的歌唱生涯。

在蒙特卡罗成功后，卡鲁索不失时机地赶赴伦敦，在科文特花园皇家歌剧院演唱了威尔第的《弄臣》。这次演出使卡鲁索的名声大噪，当地舆论界慷慨地把“不朽的男高音歌唱家”的桂冠奉献给了他。

这一年在米兰，卡鲁索还做了一件在声乐史上极具意义的事，他成为世界上第一位灌制唱片的歌唱家。这次，卡鲁索共录制了10首歌曲。这批唱片很快越洋过海，不仅使他蜚声全球，而且使唱片公司获得了"爆炸性的成功"。在以后的歌唱生涯中，卡鲁索共录有250多张唱片，其中包括艺术歌曲和那不勒斯民歌。卡鲁索也因此成为世界上第一位靠录制唱片致富的歌唱家，仅此一项，他就获得高达50万英镑的稿酬。

1902年，卡鲁索抵达纽约，在大都会歌剧院的舞台上亮相，并于1903年成为大都会歌剧院的签约演员。此后，卡鲁索以此为基地，在这里演唱了18年600多场，直至去世。此间，他与美国的多萝西结为伉俪。

卡鲁索一生共演唱过50多部意大利和法国的歌剧，主要是普契尼、马斯卡尼、列昂卡瓦罗、焦尔达诺等人的作品，还有威尔第及更早一些的歌剧作曲家的作品。他扮演的角色多达67个，其中给人印象最深的有《阿伊达》中的拉达梅斯、《爱的甘醇》中的内莫里诺、《丑角》中的卡尼奥、《艺术家的生涯》中的鲁道夫，以及在唱片中录制的《奥赛罗》中的奥赛罗等。不过，卡鲁索从没演唱过瓦格纳的德语歌剧。

卡鲁索早期的高音区不能灵活运用，这促使他根据自身的条件发明了一种"半声唱法"，加上他不同于其他男高音的中音音色，便形成了既具有抒情男高音优美悦耳的音调，更凸现戏剧男高音炽烈激越的嗓音的抒情戏剧男高音式的"卡鲁索特色"。他的音域很宽，几乎达到全部音区的统一。他的声带保健医生马腊费迪奥认为："卡鲁索不是男高音，也不是男中音或男低音，而是三者混合的歌唱家。他有个使人听不出学院派的传统声区分类和不受音域内范围限制的嗓子。他用他那同样富丽色彩的男声，从他音域内的最低音一直唱到最高音，克服了人声的各种

难度，而总是饱含着深情、温柔、圆润，同时又具有威力。”

在卡鲁索的全盛期，他的嗓音有如洪钟，具有非凡的力度和惊人的音域，极其洪亮、灵敏、热情、辉煌；卡鲁索具有高超的分句技巧，能把很长的乐句唱得从容不迫、轻松自如，无论是怎样高难度的唱段，他都能做到吐字清晰，完美动人；卡鲁索对连音的处理十分精巧，使每个音都天衣无缝地融合在一起，他还善于掌握单音的强弱变化，能够从最弱的音量唱起，直至唱到最强的音量，并且可以往返数次。

在卡鲁索的歌唱技巧中，最受人称道的是他的横膈膜联合呼吸法。这种方法是美声唱法的声乐教育家们认为最自然、最正确的呼吸法。卡鲁索的呼吸，能使钢琴震颤自鸣；他的高音，能使玻璃破碎，最大的音量可达 140 分贝。卡鲁索还有一个属于自己的绝技，他能够最大限度地收缩内壁肌，并使喉头处在最低位置，从而尽可能地拉长声襞，保持喉头绝对放松。

一位与卡鲁索同时代的歌唱大师曾赞誉到：“卡鲁索的声音是上帝赐予的。”但卡鲁索对此却不以为然。他认为，“这会造成一种印象，那就是以为，有些东西我是没有费过一点力气就得到了。这实在是非常可笑的，我简直不能相信有常识的人，会一下子相信这种论调。每个人的声音都是锻炼发展的结果，就我的情况来说，尤其是这样。从卡拉拉(意大利西海岸的一个省，以产大理石而闻名)矿山里运来的大理石，可能是很美很洁白无瑕的，但是如果它不经过雕刻家的头脑、心智和双手的加工，它本身绝不能成为一件艺术品。”

卡鲁索没有受过音乐学院的正规的声乐教育，他完全是以自学为主而成才的。他在声乐方面取得的成就，是勤学苦练、刻苦钻研、反复实践的结果。他在歌唱上付出的艰苦劳动是可想而知的。对此，卡鲁索回顾说，“在我取得真正值得提及的成就

以前，我一直非常努力地工作了7年之久。在整个的这一段时间，我心里惟一的事情，就是不能让一天白白过去，而看不见我的声音有所进展。挫折是经常出现而且是非常严重的。但是，我一直努力工作，耐心坚持，最主要的事就是不停顿。不要以为得到了赞扬和欢迎就停止了工作。完全相反，我一直努力去发现一些可以使我的艺术表演进一步提高的东西，每一出歌剧的每一幕都是我的一项新的功课。”

卡鲁索在回答歌唱家需要具备什么条件时说：“一个宽阔的胸膛，一张大嘴，百分之九十的记忆力，百分之十的才智，大量的艰苦劳动和心中要有点东西。”

卡鲁索不仅是最伟大的歌唱家，并且首先是一位可敬的人。他的遗孀多萝西在《恩利克·卡鲁索的一生与死亡》一书中，描绘了卡鲁索高尚的人性与品格：“他是由巨块的元素构成的。他有很深的仁爱思想，他有广泛的幽默感，他的信仰很崇高”，“他并不倡导容忍、仁慈、慷慨、公正、富于才智——这些智慧的必要因素就是构成他本人的元素”。

在所有对卡鲁索这位伟大歌唱家的评论中，帕瓦罗蒂无疑是最具权威性和代表性的：“卡鲁索确实是楷模，所有的男高音都应当以他为师。他的声音举世无双”。“卡鲁索是当代所有男高音歌唱家中最现代的。他是现代男高音的发明者”。

1920年，医生发现卡鲁索的肺部有溃疡。1921年8月2日，卡鲁索在故乡那不勒斯去世。

第二节　吉里和斯基帕

在20世纪初上半叶，无论是评论界还是观众，都较为一致地用“男高音三巨头”、“世界三大男高音”或“世界男高音前三

名"等概念基本相同的说法,来称谓卡鲁索和他以后最杰出的男高音歌唱家吉里、斯基帕。值得注意的是,这三位歌唱家都是意大利人。

一、吉里

贝尼亚米诺·吉里(Gigli Beniamino1890—1957 年),出生于意大利的小镇雷卡拉蒂。吉里自幼喜欢唱歌,7 岁进入了当地的一家歌唱学校。第一次作为学生歌唱爱好者登台演唱的是一个女高音角色。17 岁时,吉里到罗马求学,向声乐教授斯苔法尼学习唱歌,这位著名声乐教育家在听了吉里的几首歌曲后惊喜地表示:"要是不培养这样的声音,简直是犯罪!"此后,吉里先后在斯苔法尼、博努齐、伯恩契、马尔蒂诺等声乐教育家和歌唱家的门下,学习歌唱,受益匪浅。

1910 年,吉里报考罗马的圣茜茜利亚音乐学院,但按规定必须加试钢琴。吉里沮丧地告诉考官他除了会吹萨克斯管外,不会任何乐器。正当他准备收拾行装时,院长法里基教授亲自宣布了学院的一项决定:"任何人对钢琴没有了解,是不可能被录取到学院的,但是候选人吉里的声乐和表演能力给考试委员会很强烈的印象,因此,委员会决定把他作为一次例外。贝尼米亚诺·吉里取得比赛第一名,并授予他助学金每月 60 里拉"。

在圣茜茜利亚音乐学院的大部分时间里,吉里在声乐教育家罗萨蒂大师的指导下学习歌唱。针对吉里存在的声音缺乏灵活性、唱高音吃力等弱点,大师让吉里通过学唱 17、18 世纪的古典曲目,逐步掌握了半声唱法和一系列无疑是正确有效的歌唱技巧。1914 年,吉里以男高音第一名的优异成就毕业。罗萨蒂对他说:"现在,你可以勇敢地面对命运女神了。"

1914 年,初出茅庐的吉里在罗维戈首次登上歌剧舞台,他

出演的第一部歌剧是蓬基耶利的《歌女》(即《拉焦孔达》),扮演的第一个角色是男高音主角恩佐。如果说,这次首演是吉里歌唱生涯的起点,那么,时隔不久的一次机遇,则把他迅速推上了第一个巅峰。

1915年7月,吉里报名参加了旨在发现和奖掖新人的帕尔玛国际歌唱家比赛。他以雷哈尔歌剧《西古尔德》、威尔第歌剧《茶花女》和梅耶贝尔歌剧《非洲女郎》的三段咏叹调,力拔头筹。评委会惊呼:"我们终于找到了一位真正的男高音。"紧接着,各地歌剧院纷纷邀请吉里与他们签约。吉里声名鹊起,炙手可热。

此后,吉里在一系列歌剧演唱中大获成功。1916年,他在米兰演唱恩佐时,在著名的咏叹调《天空与海洋》中唱出了高降B音,全场为之沸腾;此后,他又成功地演唱了《曼侬》《托斯卡》《乡村骑士》《宠姬》《拉莫摩尔的露契亚》《燕子》《阿德里安娜·莱科夫露尔》《艺术家的生涯》等不同作曲家、不同风格的歌剧。特别是1918年在米兰斯卡拉歌剧院,他扮演了博伊托《梅菲斯特》中的浮士德,极其出色地表现了浮士德三个不同生活时期的声音变换,当他演唱《在田间,在草原》《我已处于绝境》等经典曲目时,观众长时间鼓掌,一再要求他重唱。1919年,吉里在那不勒斯演出《费多拉》,在唱完《爱情拒绝了你》后,遇到了同样的情形,他不得不破坏剧院的规定,为热情的观众重唱一曲。1920年,吉里在南美之旅中,第一次也是惟一一次演唱了瓦格纳的《罗恩格林》,这在意大利歌剧演员中是很少见的。在此间的1918年,吉里录制了自己的第一张唱片,同卡鲁索一样,他选择了10首最拿手的咏叹调。

1920年,吉里的歌唱生涯进入了最辉煌的时期。他接受纽约大都会歌剧院的邀请,加盟了这座曾是卡鲁索根据地的世界最著名的歌剧院。10月,他和俄国男低音歌唱家基杜尔搭档

(以后他们成为最佳组合),上演了《梅菲斯特》。他在大都会歌剧院的首次亮相,取得了意料之中的成果。纽约各大报纸评论说,吉里是在卡鲁索以后,“纽约听到过的最漂亮的男高音”,吉里“和卡鲁索并列站在一起”。

在卡鲁索逝世后,好事者纷纷制造谁是“卡鲁索第二”的舆论。尽管吉里名列前茅,但他对此表示反感。他发表声明指出,这是在玷污对全意大利和全世界都尊敬的人的怀念,作为真正的歌唱家应该为保持和继承艺术遗产而努力工作,绝不能为了空虚的荣誉,“卡鲁索就是为了这些而战斗的,我们为了自己的艺术光荣,也应当义不容辞地学习他的榜样”。

在卡鲁索逝世后,大都会歌剧院每年一度的歌剧节,就由吉里的首演开幕。而此前,卡鲁索一直是这一殊荣无可争议的保持者。不管吉里是否愿意接受,事实上,他已被公认为卡鲁索以后的世界头号男高音。

此后,吉里的声望如日中天。他于 1924 年在柏林演唱《托斯卡》中的《星光灿烂》后,观众鼓掌欢呼长达 20 分钟;他演唱的《偷洒一滴泪》《女人善变》等,成为最受世界欢迎的歌曲;1935 年,在纪念贝利尼逝世 100 周年的演出中,吉里向《海盗》发起了挑战,此前除了鲁比尼外,没有一位歌唱家能够从容不迫地按原谱演唱,吉里要求不得降调,成功地按原谱演唱了这部实际上已在舞台“死亡”的歌剧;他主演的《梅菲斯特》,在大都会歌剧院连续演唱了 12 年;此间,他还新演了《阿伊达》《游吟武士》等歌剧。在他的晚年,歌声依旧优美动人。

1956 年,66 岁的吉里举办了告别演唱会。他凄楚地回顾了自己辉煌的一生,淡淡地说:“这些回忆太令人悲伤了”。

1957 年 11 月 30 日,吉里在罗马病逝。

吉里是 20 世纪上半叶意大利美声唱法的最杰出的歌唱家,

由于卡鲁索去世较早和无人可比的先天条件，吉里实际上承担了美声唱法继往开来的重任。吉里歌唱的最大特点是平稳、甜美、流畅。他严格按照美声唱法的原则和要求把握歌唱，所有的声区都十分均匀丰满，声音纯朴清新，洒脱自如，分句灵活，乐感细腻，对歌曲的处理极其精细考究；吉里把半声唱法的技巧发挥到了极至，使包括当代伟大男高音在内的所有歌唱家难以企及；他还具有出色的气息控制本领，唱最高音和难度最大的歌曲，没有丝毫的压迫感；吉里具有善于变化音色，演唱不同风格歌剧和不同性格角色的能力，但偏爱于浪漫派的作品和端庄深刻的角色。

虽然吉里能够演唱男高音中轻巧、抒情、雄壮、戏剧等各种类型的曲目，但他的总体风格还是属于抒情男高音。他的演唱感情丰沛，有如一首优美的诗歌，沁人心扉，使人陶醉。吉里演唱歌曲的范围相当广，除歌剧作品外，他还演唱了大量艺术歌曲、宗教歌曲和各国民歌。吉里录有 15 部有声电影，以及大批的唱片。

二、斯基帕

蒂托·斯基帕(Schipa Tito1890—1965 年)，出生于意大利的雷基诺。斯基帕从小就有很好的乐感和节奏感。青年时期在莱切和米兰学习声乐，他的声乐教师中有米兰著名的声乐教育家皮科利。1910 年，斯基帕在维切利首次公演，担任《茶花女》中的阿尔弗莱德，这次成功的演出给公众留下了美好的印象。此后，斯基帕活跃在意大利所有著名歌剧院的舞台上，被认为是当时最杰出的男高音歌唱家之一。

1919 年后，斯基帕把美国选为他今后发展的主阵地。他与芝加哥歌剧院签立了一份合同，为这家歌剧院服务了 13 年。

1932 年,斯基帕登上纽约大都会歌剧院的舞台,在此,他一直演唱到战后。40 年代后期,斯基帕返回意大利,参加了许多歌剧和音乐会的演出,并于 1957 年出访了苏联。他是具有世界声誉的歌唱家中,第一个访问社会主义国家的人。斯基帕在晚年主要从事声乐教育,并作有歌剧作品。

1965 年 12 月 16 日,斯基帕在纽约病逝。

斯基帕是名列卡鲁索和吉里后的第三大男高音。与前两人相比,斯基帕属于那种“轻量级”的“小号”男高音,声音的力度较弱,音域较窄。但斯基帕具有非常出色和独特的歌唱技巧。他的声音漂亮、纯净、柔和、悦耳,气息的运用十分得法,即使是在剧院的一隅,也能清晰地听到他的歌声。斯基帕巧妙地化解了声音条件上的缺憾,使之最适合表现温柔、朦胧、怀思和伤感的情绪,他也因此成为最优秀的抒情男高音歌唱家。

斯基帕的代表剧目有《爱的甘醇》《艺术家的生涯》《托斯卡》《宠姬》《茶花女》《唐·璜》《曼侬》《迷娘》等。此外,与卡鲁索和吉里一样,斯基帕还是一位擅长演唱艺术歌曲和民歌的好手,他经常参加音乐会的演出,并乐于举办个人独唱音乐会,直至年近 70,仍不甘示弱。《我的太阳》是他最叫好的曲目。

作为仅次于吉里的世界级歌唱家,斯基帕具有与这一荣誉相称的歌唱技巧:他对句法的处理十分讲究,这使他演唱的歌曲趣味高雅、感情真挚,并且轻灵通透;他的吐字极具表现力,在保证音色优美的前提下,总能给人以洪亮穿透的感觉;尽管他只能唱到高降 B 音,但却令人感到他还有充分的潜力。

卡鲁索和吉里对斯基帕赞赏有加。从不参加别人独唱音乐会的卡鲁索,破例去聆听了斯基帕的音乐会;吉里则认为,“我们都是人间的声音,只有斯基帕的歌声是天外来音。我们得跪着听他演唱”。

第三节 夏里亚宾

在20世纪上半叶的男低音歌唱家中，俄国的夏里亚宾无疑是最优秀的一个。

费道尔·伊凡诺维奇·夏里亚宾（Chaliapin Fedor Lvanovich1873—1938年），出生在喀山一个农民家庭。夏里亚宾有一副动人的歌喉，但小时并未受过正规的声乐教育，只是在教堂参加过圣咏演唱。16、7岁时，参加了地方的歌剧团，演出了一些小歌剧。20岁，在第比利斯向声乐专家乌萨托夫学习声乐，在主要学习意大利的美声唱法的同时，也研究了俄罗斯的歌唱经验。

1894年，夏里亚宾在圣彼得堡参加了皇家歌剧团。两年后，又参加了莫斯科的马蒙托夫歌剧团。在那里，夏里亚宾演出的歌剧都是俄罗斯作曲家的作品，其中有达尔戈梅斯基的《水仙女》、里姆斯基-科萨科夫的《普斯科夫的姑娘》、穆索尔斯基的《鲍里斯·戈杜诺夫》等。1899年，夏里亚宾进入了莫斯科大剧院。

1901年，夏里亚宾抵达米兰演出。这是他第一次跨出俄罗斯的国门。此间，他结识了卡鲁索和其他具有国际影响的歌唱家和艺术家，同时世界也认识了夏里亚宾。1907年，夏里亚宾登临纽约大都会歌剧院的舞台，他与卡鲁索联袂演出了《浮士德》，卡鲁索饰浮士德，夏里亚宾饰梅菲斯特。同著名男中音歌唱家鲁福与卡鲁索的合作一样，他们也给观众奉献了一部堪称典范的作品。1913年至1914年，夏里亚宾在伦敦演出歌剧。

十月革命后，他应高尔基的邀请，重返俄国，担任圣彼得堡马林斯基剧院的艺术指导，并仍坚持登台演唱。此间，他获得了

苏维埃人民歌唱家的称号。但1922年,由于苏联国内的形势不利于夏里亚宾,他不得不流亡国外。夏里亚宾被褫夺了所有的荣誉称号,被宣布为"反革命",并没收了财产。此后,夏里亚宾在美国定居,后移居巴黎。1935年,夏里亚宾曾来中国做旅行演出,他访问了北京、天津、上海和哈尔滨。

1938年4月12日,夏里亚宾因患败血症,在巴黎去世。

夏里亚宾首先是一位俄罗斯的杰出歌唱家。他最擅长的是演唱俄罗斯的歌剧和民歌。他是鲍里斯、伊凡雷帝、苏萨宁、奥洛芬的最佳扮演者,他对角色的刻划着重于内心世界和性格特征,并突出表现角色所代表的社会意义。夏里亚宾还是俄罗斯民歌最好的诠释者,他不仅熟悉俄国各地的风情民俗,而且能够准确把握语调和音色上的变化,从而使包括《伏尔加船夫曲》在内的俄罗斯民歌或古典歌曲,像"充满心灵倾述"的诗篇。高尔基对夏里亚宾的评价是客观公正的,他认为,"在俄罗斯的歌唱艺术中,夏里亚宾居于首位,正如托尔斯泰在语言的艺术中一样"。

夏里亚宾无疑还是一位世界性的优秀歌唱家。他演唱意大利和法国歌剧,同样具有极高的水平和极大的魅力。他成功地塑造了如《唐·卡洛斯》中的菲利普王、《弄臣》中的利格莱托、《堂·吉诃德》中的堂·吉诃德等艺术形象。夏里亚宾的一个重要特点是,他具有独创精神。他所扮演的意大利、法国歌剧中的角色,没有一个是由他首演的。但夏里亚宾勇于突破前人的模式,认真分析角色的性格、语言、身份、背景等,赋予角色以独具一格的新理解和新风格。夏里亚宾认为:歌剧演员不能把自己停留在声乐的技巧上,而应该"反映出剧中或歌中人物的精神","歌唱艺术是美妙的声音与思想一致的统一的完整体"。对待艺术,夏里亚宾严肃认真,一丝不苟。

夏里亚宾是男低音歌唱家,他的嗓音洪亮多彩,雄浑有力,音域较宽,接近于低音男中音。他善于演唱具有朗诵风格的歌曲,在强弱变化、假声、半声、笑声、哭声等特殊唱法的运用上,完美无缺,游刃有余。作为一位歌剧演唱家,夏里亚宾具有一般的意大利、法国歌剧演唱家所不具备的表演才能。他很注重化装的效果和功用,但更讲究"心理上的化装"。他对角色情感和性格的刻划,即使不懂俄语的观众,也完全可以理解和接受。苏联著名的戏剧导演斯坦尼斯拉夫斯基曾说,"我所写的关于演员表演上的体系,都是从夏里亚宾那里得来的"。不过,一些欧美的评论家却有不同的意见,他们认为夏里亚宾的表演过于"俄国化",并不适合他们的口味。

夏里亚宾多才多艺,他喜爱绘画,认为这对歌剧演员是有所裨益的。在生活中,他待人诚挚热情,富有同情心,但也易于激动。他录有约200张唱片,拍摄过两部电影,并著有回忆录《我生活的一页》。

第四节 卡拉斯

玛丽亚·卡拉斯(Callas Maria1923—1977年),美国籍的希腊女高音歌唱家。卡拉斯出生在纽约。7岁起,接受了音乐教育,主要是学习钢琴和听歌剧唱片。10岁起,她的歌唱天赋和才能日益显现,在学校的音乐比赛和全国的业余歌唱比赛中屡屡获奖,她因此成为经常在广播电台演唱的小明星。

1937年初,15岁的卡拉斯随父母回到希腊。9月,卡拉斯以优异的成绩考取了雅典国家音乐学院,并获得奖学金。该学院著名的声乐教育家特里维拉成为卡拉斯的声乐教师。在学习期间,卡拉斯专心致志,极其刻苦,经常连饭都顾不上吃。由于

一心投入在歌唱上，在同学们的眼里，她是个野心勃勃、不好接近的人。入学不久，卡拉斯参加了学院的歌剧演出，她在《乡村骑士》中饰演桑图查。在这次演出中，卡拉斯引起了西班牙著名女高音歌唱家、正在大都会歌剧院演唱的伊戈尔达的强烈兴趣，她认为卡拉斯一定会成为最杰出的歌唱家。于是，卡拉斯成为伊戈尔达的专授学生。在伊戈尔达卓有成效的指导下，连卡拉斯都对自己迅速取得的长进感到惊讶。这些成绩包括快速级进的经过句、花腔乐句、颤音、炫技性的华彩段等高难技巧。最令卡拉斯满足的是，她在伊戈尔达那里掌握了大量古典歌剧中的经典唱段。此时年仅 16 岁的卡拉斯，为自己的光辉未来铺平了道路。

1941 年，卡拉斯在德军的炮火声中，登上了雅典歌剧院的舞台。与所有成名时的女高音歌唱家不同的是，卡拉斯的首演剧目是德国写实派作曲家阿尔贝的歌剧《低地》，这是一部由并不知名的作曲家创作的并不优秀的歌剧，但卡拉斯却唱出了十分优秀的水平。她扮演的女主角玛尔塔是《低地》问世后最出色的玛尔塔。不久，卡拉斯又在《托斯卡》中担纲主演托斯卡，这是她第一次出演重要歌剧中的重要角色。二战结束后，卡拉斯回到了美国。

真正使卡拉斯获得世界声誉的，是在 1946 年的纽约。这一年为举办意大利的维罗纳音乐节，70 多岁的意大利著名男高音歌唱家泽纳特洛来纽约物色演员，有人向他推荐卡拉斯。当卡拉斯刚唱出《歌女》中拉焦孔达两句唱后，泽纳特洛便激动地冲上前，唱起了剧中恩佐的唱段。这位德高望重的老艺术家对大家说："这不是试唱，而是一颗明星在升起！"1947 年，卡拉斯出现在维罗纳的希腊式圆形剧场中，她出演的正是《歌女》中的拉焦孔达。极负盛名的歌剧指挥赛拉芬在执棒了这场演出后宣

布:“卡拉斯将成为伟大的歌唱家”。这位杰出的指挥家在日后，给予了卡拉斯以极大的指导和帮助。在回忆起所受到的恩泽时，卡拉斯怀着敬畏的心情说:“他教导我，凡在音乐上所做的一切都必须有表情，真是千真万确。我学到了每个装饰音都必须为音乐服务。如果你真正爱护作曲家而并不是只为自己个人成就着想，你总会为每一个颤音或每一个音阶找到意义，而据此正确表达快乐、忧愁或悲伤的感情。简而言之，赛拉芬大师教给我的是音乐的深度”。

在维罗纳演出以后，卡拉斯和米兰工业界巨子梅内吉尼结婚。她的丈夫为她提供了资金等各方面的赞助。

此时，赛拉芬也促成了卡拉斯和威尼斯凤凰歌剧院的演出合同。卡拉斯在这家剧院上演的《图兰多特》中，再一次尽显风采。此后，聘书如同雪片般飞来。卡拉斯红透了意大利全国。这以后，卡拉斯在赛拉芬的指导下，主演了又一个她歌唱生涯中的重要角色诺尔玛。在她的一生中，曾演过 90 场《诺尔玛》，名列她上演剧目的首位。不仅如此，诺尔玛还使卡拉斯真正领悟到了 19 世纪古典歌剧的精髓。

此后，在威尼斯，卡拉斯又接受了一次挑战。正当她赶排瓦格纳的乐剧《女武神》时，也在威尼斯排练另一部歌剧《清教徒》的意大利著名女高音卡罗西奥突病不能出演。赛拉芬要求卡拉斯在一周内唱会《清教徒》。但此前卡拉斯只会其中的一首咏叹调。从不服输的卡拉斯不负厚望，在《清教徒》演出时，竟然一个音符也不差的唱完了全剧。该剧的名导演泽菲雷利此后回忆说:“只有懂得歌剧的人，才懂得她成功的价值”。

1949 年 5 月，卡拉斯在布宜诺斯艾利斯主演了对女高音极具挑战性的《图兰多特》，并在阿根廷的 7 个城市连续演出了 24 场。此间，她灌制了全剧的唱片。事后，卡拉斯庆幸地说:“感谢

上帝,我的嗓子没唱坏,因为《图兰多特》毁了不少人的嗓子”。但此后,卡拉斯再没有演唱过这部歌剧。

这一年底,一次机遇使卡拉斯得以首次登临意大利最高级别的歌剧圣殿——斯卡拉歌剧院。因正处于鼎盛期的泰巴尔迪因病放弃了《阿依达》的演出,歌剧院请卡拉斯代她出演。尽管卡拉斯并不情愿这样的安排,但还是同意“救火”。这次演出使卡拉斯耿耿于怀,她决心在不久的将来以头号女高音的身份卷土重来。

1951 年 1 月,卡拉斯在佛罗伦萨主演了《茶花女》。卡拉斯证明了她是最佳的薇奥列塔。这一角色以后成为卡拉斯的典型艺术形象,她也因此成为薇奥列塔的垄断者。在观看了卡拉斯的演出后,德国著名的女高音歌唱家施瓦茨科普夫当场宣布,她今后不会再扮演薇奥列塔这一角色。她解释道:“当另一位艺术家已经把这个角色演唱得尽善尽美时,你再唱还有什么意义呢?”

同年 5 月,卡拉斯实现了征服斯卡拉歌剧院的梦想。她答应斯卡拉歌剧院的请求,将《西西里晚祷》作为他们 1951—1952 年演出季节的首演剧目。卡拉斯的歌声使观众叹为观止,也使斯卡拉歌剧院匍匐称臣。歌剧院和她签订了优惠的合同,卡拉斯得到了每场 500 美金的报酬。但对卡拉斯来说,最大的胜利是斯卡拉歌剧院最终承认了她。

9 月,卡拉斯又出惊人之举。她第一次把海顿于 1791 年创作后 160 年间从未上演过的戏剧音乐作品《奥菲欧和尤丽狄茜》,搬上了佛罗伦萨的舞台。卡拉斯在演出中表现出了对 18 世纪艺术风格的高度理解和正确演绎。她的戏路之广,被人们视为奇迹。

1952 年至 1953 年,卡拉斯在一系列演出中再创辉煌。她

在莫扎特的《后宫诱逃》中扮演康斯坦茨，在第一首咏叹调里，唱出了20多个高C音和11个高D音；在主演罗西尼的《阿尔米达》时，仅用5天时间便掌握了炫技性的华彩段和一连串颤音、级进等高难技巧；在表演《拉莫摩尔的露契亚》中的露契亚发疯一场后，观众的掌声长达20分钟；她与斯苔芳诺、戈比共同录制的《拉莫摩尔的露契亚》，是唱片中极具保留价值的珍品。

卡拉斯和卡鲁索被称为20世纪最伟大的歌唱家。50年代，在女高音领域，卡拉斯几乎独步天下，无人敢与匹敌。卡拉斯对声乐艺术最大的贡献是，她复活了欧洲的传统古典歌剧，继承和全面地发挥了美声唱法的精华。她不只是一位歌唱家，在她身上体现了歌剧艺术的全部魅力。

卡拉斯是一位全才女高音。她几乎唱遍了歌剧作品中所有的重要角色，她一生扮演过43个不同性格、不同身份、不同风格的人物，共演出500多场；她的嗓音音域宽阔，既能演唱最轻巧的花腔女高音，也能演唱强烈的戏剧女高音；她是一位歌唱和表演俱佳的歌剧艺术家，十分注重人物性格的刻划，坚持认为表演角色必须注入真实的感情，这比歌唱本身更重要。世界各地的评论家对卡拉斯的高度评价俯拾皆是：卡拉斯"使歌剧进入了崭新的黄金时代"，"她是当代最伟大的艺术家，只从歌喉评论她是愚蠢的，应当全面地观察她——作为音乐、戏剧和舞台动作的复合体。今天的世界上没有一个人像她那样。她是艺术的化身"，"她为我们打开了大门。但这扇门对全世界的歌唱家来说是关上了的"。综观卡拉斯的一生，这些溢美之辞实在不过分。

由于卡拉斯长期过度消耗，她的嗓音过早地失润了。加上为保持漂亮的体型而大幅度地减肥，她又失去了支撑嗓音的体质。为了保留在观众心目中的良好形象，卡拉斯在本应是歌唱最佳年龄的42岁那年，体面地退出舞台。

1977年9月16日,一代歌后在巴黎去世。

第五节 20世纪50—60年代的优秀歌唱家

在20世纪50至60年代,最优秀的歌唱家是被称作男高音双巨头的莫纳科、斯苔芳诺和与卡拉斯同被誉为两大歌剧皇后之一的泰巴尔迪。

一、莫纳科

马里奥·德尔·莫纳科(Monaco Mario Dal1915—1982年).,意大利男高音歌唱家,出生于佛罗伦萨。由于他的母亲是一位女高音歌唱家,莫纳科在年幼时就对许多歌剧选曲耳熟能详,并梦想也能成为歌唱家。怀着这样的抱负,他在全家移居皮萨罗后,进入了当地的音乐学院学习。13岁时,他在蒙达尔佛参加了大型合唱的演出,并担任独唱。

1935年,20岁的莫纳科在意大利著名歌剧指挥赛拉芬的建议下,参加了一次声乐比赛。他在80名参赛者中脱颖而出,由此加入了罗马歌剧院的一个歌唱培训班。天赋甚高也自视甚高的莫纳科拒绝接受任何一位教师的指导,他选择自己作为自己的声乐教师,依仗天资和悟性,凭借著名歌唱家的唱片,进行发声和歌唱技能的训练。

1939年,“自学成才”的莫纳科在皮萨罗的吉利剧院正式登台,他以《乡村骑士》中的男高音图里杜,征服了观众,跻身于意大利有影响的歌唱家的行列。此后,莫纳科在1941年至1946年间,一路攻城拔寨,捷报频传,先后主演了《蝴蝶夫人》中的平克尔顿、《艺术家的生涯》中的鲁道夫、《阿依达》中的拉达梅斯等,进 -步展现了他的强劲歌风,确立了男高音歌唱家中的霸主

地位。

1946年,莫纳科在伦敦的科文特花园皇家歌剧院演出。当地舆论界认为,在莫纳科的身上体现了戏剧男高音的全部风采,他能够盖过乐队的歌喉所产生的音量之大,是没有先例的。但也有人认为,莫纳科的声音控制技巧不够成熟,过于刺耳。此后,莫纳科连续4年在意大利各地及南美洲、埃及、葡萄牙、西班牙、瑞典、瑞士等地演出。

50年代至60年代,莫纳科进入了歌唱生涯的高峰期。从1950年起,莫纳科受聘于纽约大都会歌剧院,成为其常任演员。他是继卡鲁索时代的男高音三巨头后最伟大的男高音歌唱家,并和斯苔芳诺并列,被称为这一时期的男高音"双巨头"。

1950年,莫纳科在布宜诺斯艾利斯的科隆剧院,首次演唱了《奥赛罗》。莫纳科雄狮咆哮般的声音,不仅震撼了观众,甚至使同台的女高音倍感恐惧,仿佛他真得变成了要扼死妻子的奥赛罗。以后成为世界伟大男高音歌唱家的多明戈慨叹:"莫纳科嗓音的威力实在罕见,他是我们时代最伟大的奥赛罗"。莫纳科一生共演出了427场《奥赛罗》,这一历史记录至今无人打破。

1952年起,莫纳科又演唱了《命运之力》。莫纳科"黄金小号"般的嗓音,以及对作品的理解和对情感的运用,与这部被威尔第自认为"生动有力、气势磅礴"的作品完全吻合。

在这一时期,莫纳科作为最有实力和最具影响的歌唱家,与世界著名女高音歌唱家泰巴尔迪、卡拉斯等有过良好的合作。特别是莫纳科和卡拉斯,他们不仅在舞台上是搭档,而且都十分高傲,除了卡鲁索等极个别的歌唱家外,他们并不把谁放在眼里。这就使得莫纳科和卡洛斯又成为舆论界批评的"合作伙伴"。

在5、60年代的鼎盛时期里,莫纳科录制了一系列唱片,其

中包括一张有17首威尔第歌剧咏叹调的精选唱片。从1954年最早的一首录音,到1969年最后的一次录音,莫纳科的声音始终保持了巨大的威力,丝毫没有衰退的迹象。即使是在70年代,莫纳科演唱的《丑角》,仍让帕瓦罗蒂和多明戈惊叹不已。

莫纳科退休后从事声乐教育工作,于1982年10月16日在意大利的家乡去世。

莫纳科的歌唱以雄狮般的无比威力而著称,是典型的"重量级"男高音,他的歌声应当归于"狂暴派"。在嗓音的先天条件上,他与卡鲁索相近,给人以卡鲁索复活的感觉。与吉里相比,莫纳科认为,吉里的声音像小提琴,而他自己则是一把小号。但与卡鲁索和吉里不同的是,他的歌唱既不如前者深刻,也不如后者抒情。

莫纳科的歌唱风格十分适合威尔第的作品。事实上,莫纳科一生中演唱最多、成就最大的也正是威尔第的歌剧。莫纳科铿锵有力、如雷贯耳的声音,与威尔第具有强烈戏剧性的创作风格和充满阳刚之气的人物形象,极其吻合。在威尔第歌剧中,所有令男高音歌唱家既跃跃欲试又望而却步的高难技巧的唱段,莫纳科都逐一征服过,其中包括极其高难的《游吟武士》中的《柴堆上火焰熊熊》和《阿依达》中的《圣洁的阿依达》。但显而易见的是,莫纳科的声音冲劲有余,温情不足,缺乏对作品的精细处理。

二、斯苔芳诺

朱塞佩·迪·斯苔芳诺(Stefano Giuseppe Di1921—),意大利男高音歌唱家。斯苔芳诺出生在西西里岛著名的的卡塔尼亚,因此从年青时起,他就喜欢唱具有独特风情的民歌。为学习声乐,斯苔芳诺说服父母举家迁往米兰。在那里,他向声乐专家、

男中音歌唱家蒙蒂桑托学习歌唱。二战时,斯苔芳诺应征入伍,战争结束后,继续拜蒙蒂桑托为师。

1946 年 4 月,斯苔芳诺以职业歌唱家的身份在艾米利亚市首次登台,他主演了《曼侬》中的格里奥,并获得成功。此后,斯苔芳诺应邀参加了在瑞士举行的音乐会演唱。一年后,斯苔芳诺在米兰的斯卡拉歌剧院再度出演《曼侬》,此时,他已成为蜚声意大利全国的著名歌唱家。

1948 年初,声名扶摇直上的斯苔芳诺登临了纽约大都会歌剧院。在一连 5 个演出季节中,他分别主演了《弄臣》《茶花女》《爱的甘醇》《贾尼·斯契奇》和《迷娘》。1949 年,他与美国歌唱家合作,出演了《福斯塔夫》和《塞维利亚的理发师》,并对中南美洲各国进行了访问演出。美国评论界对抒情男高音歌唱家斯苔芳诺给予了高度的评价,认为"斯苔芳诺是使大都会得到荣誉的意大利学派歌唱家的重要补充","他的声音万无一失的优美,具有非凡的表达力,他那天鹅绒般轻柔而洪亮圆润的声音,是自吉里和劳里·沃尔彼之后难得听到的"。

1951 年,斯苔芳诺在纪念威尔第逝世 50 周年的演出中,演唱了大师创作的《安魂曲》。1951 年至 1953 年,他在斯卡拉歌剧院出色地演唱了《艺术家的生涯》中的鲁道夫和《歌女》中的恩佐。此间,斯苔芳诺与世界著名歌唱家斯卡拉、泰巴尔迪的合作明显增多,他们在一起主演了《拉莫摩尔的露契亚》和《叶甫根尼·奥涅金》。

从 1954 年起,斯苔芳诺力图拓展自己的表演范围,开始尝试各种类型的角色。在这一时期,他分别扮演了内莫利诺、何塞、鲁道夫、阿尔图罗、图里杜、阿尔弗莱德、拉达梅斯和理查德。斯苔芳诺证明了自己既能演唱抒情男高音,也可以胜任戏剧男高音。他扮演的戏剧性角色充满了爆发的激情,具有极大的感

染力。特别是在《卡门》中扮演的何塞,被认为是无与伦比的最理想的何塞。对观众来说,不论是抒情男高音,还是戏剧男高音,斯苔芳诺的声音都是上帝般的。只要斯苔芳诺出场,他们就无法控制自己喜悦的感情,甚至难以约束自己狂热的行为。

1957年,斯苔芳诺与泰巴尔迪在美国上演了已销声匿迹半个世纪的契雷亚的歌剧《阿德里安娜·莱科夫露尔》。1958年,他与瑞典著名的女高音歌唱家尼尔森合作,主演了《图兰多特》。1960年,由斯苔芳诺、泰巴尔迪等最优秀的意大利歌唱家组成了豪华阵容,他们在芝加哥演出了《托斯卡》。

尽管斯苔芳诺作为最优秀的歌唱家,完全有能力胜任抒情男高音和戏剧男高音等不同的角色类型,但斯苔芳诺的优势仍在抒情性的角色。事实上,他最适宜的是那些在感情的激烈程度和情节的紧张程度上表现为戏剧性的,而实际上属于抒情性的角色。不过,斯苔芳诺似乎不太在意这种细微的区别,他在担任这两类不同的角色时,出现了比例上的失调。斯苔芳诺在演唱戏剧男高音时,有时给人以"雄师搏兔"的感觉。他过于透支了他的嗓音,使声带超出了承受力。包括帕瓦罗蒂在内的一些朋友曾友善地规劝过他,但执拗的斯苔芳诺仍我行我素,不予理睬。

斯苔芳诺过早地为此付出了代价。在60年代初,刚过不惑之年的斯苔芳诺的声音就出现了令人不安的不良征兆。他的嗓音逐渐硬质化,弹性和柔美的程度日趋削减。更不幸的是,事态的发展在加快。1965年,在大都会歌剧院上演《霍夫曼的故事》时,剧院不得不通知斯苔芳诺,将由另一位男高音演员来接替他的角色,理由是斯苔芳诺已不能克服扮演这一角色在技巧上的困难。同一年,这类事件发生了多起。有时甚至干脆取消了原订的演出。事实上,斯苔芳诺在一些局部的唱段中仍有着优美

的声音，但这已不能改变或代替他在整个演出中的不利局面。此后，他的声音越来越衰竭。他只能偶尔登台，以减少失误的次数。

1971 年，是斯苔芳诺最后的演出季节。他重返了斯卡拉歌剧院，向始终给予他赞誉、期望、鼓励的家乡观众致谢。他在《艺术家的生涯》中最后一次扮演了曾使他获得荣誉的鲁道夫一角。剧场里充满了对这位优秀歌唱家的敬意的热烈气氛。人们从英雄暮年的斯苔芳诺身上，努力追寻他以往的勃勃英姿。尽管在演完最后一幕时，斯苔芳诺已疲惫不堪，但全场观众仍起立齐声高呼："永远的第一男高音！"

正如其他的男高音歌唱家一样，斯苔芳诺也十分钟爱那不勒斯情歌。他经常参加音乐会的演唱，并留下了有大量曲目的歌剧选曲和民歌的唱片。

三、泰巴尔迪

蕾娜塔·泰巴尔迪(Tebaldi Renats1922—)，意大利女高音歌唱家。泰巴尔迪出生在皮萨罗。17 岁时，进入帕尔玛音乐学院学习钢琴。学院的一位声乐教授发现了他的歌唱天赋，力劝她改学声乐。第二年，泰巴尔迪进入博伊托音乐学院，师从著名声乐教育梅利斯教授学习声乐。

1944 年，22 岁的泰巴尔迪在威尼斯的罗威格歌剧院初出茅庐，出演博伊托的歌剧《梅菲斯特》中的埃莱娜。1946 年，泰巴尔迪被元老级的指挥大师托斯卡尼尼选中，参加了米兰斯卡拉歌剧院战后重建的开幕式演出，她在罗西尼的歌剧《摩西》中担任主要角色。这次演出，使泰巴尔迪大获成功，一举成名。

1947 年后，泰巴尔迪在意大利全国做了巡回演出，先后扮演了《浮士德》中的玛格丽特、《奥赛罗》中的苔丝德蒙娜、《茶花

女》中的薇奥列塔等重要的角色。1848年，泰巴尔迪被斯卡拉歌剧院聘为首席女高音。1950年，她在斯卡拉歌剧院举办的威尔第歌剧作品系列演出中，担任了所有的女主角。1955年，泰巴尔迪出访美国，在大都会歌剧院上演了《奥赛罗》，全美为之轰动。

泰巴尔迪与当时的歌剧巨星都有过良好而成功的合作。她和莫纳科共同录制了一系列歌剧唱片，其中包括威尔第的《游吟武士》《茶花女》《命运之力》《奥赛罗》，普契尼的《托斯卡》《图兰多特》，焦尔达诺的《安德烈·谢尼埃》和博伊托的《梅菲斯特》。她与贝尔贡齐录制的《阿依达》《艺术家的生涯》，成为唱片中的不朽之作。此外，她还是斯苔芳诺在多部歌剧中的搭档，尤其是他们主演的《托斯卡》，成为他们合作产品中的精品。

泰巴尔迪是一位优秀而具典型性的抒情戏剧女高音，并可以演唱花腔。她的嗓音丰满圆润，音质纯净，灵活多变，极富表现力。她具有非凡的气息功底，熟练地掌握了半声技巧，且十分优美动听。泰巴尔迪的声音和歌唱方法，是意大利美声唱法的典范。她塑造的咪咪、薇奥列塔、阿依达、苔丝德蒙娜、丽昂诺拉等人物，是歌剧舞台上最优秀、最成功的艺术形象。在5、60年代，泰巴尔迪是惟一可以与卡拉斯抗衡的女高音歌唱家。但二者的优势和特点并不完全相同。卡拉斯属于全能女高音，主要的成就在古典的美声作品方面。泰巴尔迪则是以擅长表演威尔第、普契尼歌剧而著称于世，并为此荣获过威尔第金奖。事实上，意大利的许多歌剧院是为了泰巴尔迪，才专门上演一些本不在演出计划中的普契尼等人的真实主义歌剧的。在这一领域，泰巴尔迪确实比卡拉斯要略胜一筹。在卡拉斯的歌唱进入衰退期时，泰巴尔迪仍然活跃在舞台上。泰巴尔迪作为意大利美声唱法的一座高峰，迄今为止还无人能够逾越。

第六节　其他优秀歌唱家

进入20世纪以来,除了卡鲁索、夏里亚宾、卡拉斯等伟大的歌唱家外,还有一批享有世界声誉的优秀歌唱家。他们在声乐史上占据着不可或缺的重要地位。如果没有卡鲁索或卡拉斯,他们一定是当时最杰出的歌唱家。

一、鲁福

蒂塔·鲁福(Ruffo Titta1877—1953年),意大利男中音歌唱家出生于比萨。早年曾在圣茜茜利亚音乐学院学习声乐,后又在米兰继续深造。1898年,鲁福在罗马科斯坦齐歌剧院上演的瓦格纳的《罗恩格林》中扮演海拉尔德。尽管鲁福接受的是传统的意大利声乐学派的教育,但这并没有妨碍他出色地刻划了这部德国作品中的人物,并使他通过这次首演,成为公众注意的新星。此后,鲁福作为意大利最优秀的男中音歌唱家,参加了在意大利各地及维也纳、巴黎、伦敦、南美洲的巡回演出。1912年起,鲁福在美国的费城、芝加哥等地演出,并于1921年登上纽约大都会歌剧院的舞台,成为美国观众最喜爱、也是最具票房价值的男中音歌唱家。虽然男中音一般不是歌剧中的男主角,但鲁福却享有与首席男高音相等的地位和相同的报酬。

鲁福是卡鲁索的最佳搭档,但这很大程度上只是说,只要他们有机会,就可以成为最理想的合作伙伴,比如1914年共同录制的《奥赛罗》,卡鲁索和鲁福把奥赛罗与亚戈演唱到了无与伦比的地步。他们成功合作的前提是,有着相同的声望和实力。他们确实在除大都会歌剧院外的美国一些城市的演出中,有着良好和精彩的合作记录,但这种合作并不是经常的。在卡鲁索

去世后，鲁福的主要合作者是吉里、斯基帕、马尔蒂内尼等人。

鲁福的嗓音是男中音历史上最洪亮的嗓音，高亢嘹亮，雄壮奔放，音量极大，被称为"狮子般的声音"。他在降D至高降A之间的声音十分辉煌，有如铜似铁的金属音，被赞为是"人声的奇迹"。加上鲁福身材魁伟，举止大气，在舞台上更显得气势如虹，威武逼人。

鲁福扮演过的最著名的角色有，《厄尔南尼》中的唐·卡洛斯、《弄臣》中的利格莱托、《塞尔维亚的理发师》中的费加罗、《丑角》中的托尼奥、《游吟武士》中的鲁那伯爵、《茶花女》中的亚芒、《奥赛罗》中的亚戈等。

20年代中期，40多岁的鲁福出现了声音衰退的迹象。1926年，他返回意大利。1929年，鲁福宣布隐退。此后，他偶尔进行一些创作，写过一部回忆录，并作有歌曲。

1937年，鲁福遭到墨索里尼政权的迫害，移居佛罗伦萨，直至去世。

二、马尔蒂内尼

乔万尼·马尔蒂内尼(Martinelli Giovanni1885—1969年)，意大利男高音歌唱家。少年时被称为"音乐神童"，曾在米兰音乐学院学习声乐。

1910年，马尔蒂内尼首次登台演唱威尔第的歌剧《厄尔南尼》，使他初露锋芒。此后，在指挥大师托斯卡尼尼的邀请下，他在罗马上演了普契尼的歌剧《西部女郎》，并成为伦敦科文特花园歌剧院的首席男高音。马尔蒂内尼在此间最有代表性的歌剧是《托斯卡》，普契尼曾专门邀请他在斯卡拉歌剧院上演此剧。1913年，马尔蒂内尼在纽约大都会歌剧院一展风采，他与卡鲁索、吉里共同成为大都会歌剧院的台柱，并在这里进行了长达

30多年的歌唱活动。此间,他共演出了30多部歌剧,计1000多场。

马尔蒂内尼是继卡鲁索、吉里以后最优秀的戏剧男高音。他的歌声强劲有力,极富光泽。在表演抒情角色时,同样可以表现出感人的温情。他在声区的转换、呼吸、吐字等方面,具有惊人的高超技巧。

马尔蒂内尼一生演唱过几乎所有著名歌剧中的男高音角色,最拿手的是奥赛罗、卡拉夫、拉达梅斯,其他还有阿尔法罗、唐·卡洛斯、卡尼奥、鲁道夫、何塞、浮士德等。

三、比约林

于塞·比约林(Bjŏrling Jussi1911—1960年),瑞典男高音歌唱家。比约林出生在一个音乐世家,父亲是一位男高音演员,他曾和三个儿子组成了比约林男声四重唱小组。毕约林在17岁时进入斯德哥尔摩皇家音乐学院学习声乐。19岁时入皇家歌剧院专修歌剧。

1930年7月,他以《曼侬》一剧首次登台,此后,又在《唐·璜》中出色地扮演了奥塔维奥。比约林在1938年前一直是皇家歌剧院的主要演员。在这期间,他成功地扮演了20多个不同特色的歌剧角色,其中最辉煌的成果是主演了《威廉·退尔》,比约林用其明亮的歌喉完成了19个高C音和两个高升C音。《威廉·退尔》奠定了比约林在瑞典歌坛的一流地位,仅在皇家歌剧院他就创造了演出616场的记录。《威廉·退尔》以及1935年由他主演的《阿依达》,使比约林进入了本世纪最优秀歌唱家行列。评论认为,比约林是瑞典近50年来最完美的男高音。

1938年起,比约林在纽约大都会歌剧院演唱歌剧。他先后主演了《弄臣》《艺术家的生涯》《游吟武士》《浮士德》等。从此,

比约林成为继卡鲁索、吉里之后最杰出也是最年轻的歌唱家。

二战期间,比约林回到了瑞典。战争结束后,他重返歌剧舞台。在这以后的十几年里,他的歌唱艺术达到了炉火纯青的境地。特别是 1955 年,比约林和卡拉斯同台演出了《游吟武士》,以高傲著称的卡拉斯由衷地赞誉比约林是“最杰出的曼里科”。比约林的足迹遍及英国、美国、德国、捷克、法国、阿根廷。除演唱歌剧外,他还经常举办独唱音乐会。

比约林的歌唱风格文雅、纯净、严谨,是一位学者型的歌唱家。他歌唱时感情投入很深,但表达热情是含蓄的。在舞台上他更多注重的是气质与风度,而不是表演。比约林刻意追求声音的唯美,他的嗓音甜润明亮,声区统一,高音相当有力度,并极富色彩。

1960 年 9 月 9 日,仍活跃在舞台上的比约林因心脏病在瑞士逝世。

比约林毕生演唱过的歌曲精品,被收录到一套名为《比约林歌唱艺术》的唱片全集中,其中包括他最擅长的威尔第、古诺的歌剧选曲,以及意大利和美国民歌。

四、科莱里

弗朗科·科莱里(Corelli Franco1923—),意大利男高音歌唱家。科莱里在少年时就喜爱唱歌,青年时曾参加佛罗伦萨五月音乐节的歌唱比赛并获大奖。此后开始歌唱生涯,他的声乐指导者是著名的歌唱家斯基帕。

1952 年,科莱里初次登台。1953 年起,就成为斯卡拉歌剧院的首席男高音。1961 年初,科莱里以世界优秀歌唱家的身份登上纽约大都会歌剧院的舞台,他成功地演唱了《游吟武士》,《柴堆上火焰熊熊》一曲中的高 C 音,响遏行云,高亢激越,威震

纽约。

科莱里的嗓音洪亮,音量惊人,极富金属性和穿透力,具有巨大威力。帕瓦罗蒂认为,科莱里的非凡声音,在于"善于使用横膈膜的力量"。科莱里的歌唱习惯于戏剧化的处理,热情奔放而又节制得当。他十分重视对曲目的分析研究,每当演唱新剧目时总要把总谱吃透,甚至把全剧的音乐都背下来。科莱里身材魁伟,相貌英俊,这使他在演出歌剧时占有较大的优势。

科莱里也是意大利民歌的著名演唱者,他录制的《那不勒斯歌曲专集》,是意大利民歌的典范作品。他演唱的《我的太阳》,感情炽烈,气势磅礴,特别是最后一句,改为高 C 音结束,更增加了辉煌的色彩。

科莱里是 60 年代最优秀的歌唱家,他和贝尔贡齐代表了这一时期戏剧男高音的最高水平。

五、贝尔贡齐

卡洛·贝尔贡齐(Bergonzi Carlo1924—),意大利男高音歌唱家。出生于帕尔玛。早年师从格兰蒂尼,后转入博伊托音乐学院声乐系学习。二战期间因反法西斯被囚禁。战后进入帕尔玛音乐学院继续学习。贝尔贡齐最初是男中音。他于 1948 年毕业后,即作为男中音歌唱家首次演唱了《塞尔维亚的理发师》中的费加罗。以后,他又扮演了利格莱托、格蒙特等男中音角色。1950 年,贝尔贡齐发现自己具备男高音的潜质,于是开始学唱男高音的曲目。1951 年,贝尔贡齐以男高音歌唱家的身份,在巴里首次演唱了焦尔达诺的歌剧《安德烈·谢尼埃》中的剧名角色。这次演出获得观众和评论界的首肯,贝尔贡齐因此而成为意大利又一位卓越的男高音歌唱家。在巴里的演出结束后不久,意大利广播电台热情地邀请贝尔贡齐参加纪念威尔第逝

世50周年的演出。他在这次世界瞩目的纪念演出中，选唱了威尔第歌剧《西蒙·博卡涅拉》和《命运之力》中的男高音咏叹调。这次重要的演出活动，使贝尔贡齐进入了世界级男高音歌唱家的行列。

1953年，贝尔贡齐作为意大利首席男高音，首次在斯卡拉歌剧院登台。他在歌剧《马萨尼埃洛》中扮演了男主角，并成为这家歌剧院的常任首席男高音。这一年，贝尔贡齐在伦敦推出了由他主演的《命运之力》，他的优美歌喉和动人演唱，使英国观众折服。

1955年，贝尔贡齐西征美国。他先在芝加哥作了"热身演出"，而后于1956年登上大都会歌剧院，以《阿依达》一剧威震纽约。从这一年到1974年，他参加了大都会歌剧院的常规演出。除了在威尔第的歌剧中担任男主角外，还演出了《爱的甘醇》《梅菲斯特》《曼侬》《丑角》《乡村骑士》等40多部歌剧的主要角色。在此间，贝尔贡齐还于1962年和1975年两度赴英国演出，在科文特花园歌剧院上演了《命运之力》《游吟武士》《假面舞会》《阿依达》《托斯卡》等。

贝尔贡齐被认为是当代10大男高音之一。贝尔贡齐的最大特点是运用正统的美声唱法技巧，具有古典歌唱家的严谨台风和高贵气质，歌风稳健优雅，演唱从容自然。贝尔贡齐是威尔第歌剧的最佳演唱者，对威尔第歌剧的音乐风格了如指掌。评论指出，"像贝尔贡齐这样对威尔第的全部作品进行如此细致、深入地剖析、研习，并演唱得这样考究的歌唱家，在当今还没有第二人可与之匹敌"。作为一位戏剧男高音，他的音色雄浑有力，音量和气息的控制能力非常老到，对歌曲的处理恰如其分，十分完美。

六、戈比

蒂托·戈比(Gobbi Tito1915—1984 年),意大利男中音歌唱家。戈比在求学年间是攻读法律的。18 岁时转而学习声乐。22 岁获斯卡拉音乐学校的奖学金,并于同年在维也纳国际声乐比赛中获一等奖。戈比在 1938 年正式从事歌唱活动,他的第一个角色是《茶花女》中的亚芒。此后,他几乎扮演了威尔第、普契尼歌剧中所有的男中音角色。

1942 年,戈比荣登斯卡拉歌剧院的舞台,并成为常任演员。此间,他扮演的《托斯卡》中的斯卡尔皮亚成为"绝妙的、权威性的演唱"。《沃采克》和《唐·卡洛斯》,也是他拿手的好戏。此外,戈比的代表性角色还有利格莱托、亚戈、鲁那伯爵、福斯塔夫等。

在 50 至 60 年代,由卡拉斯、斯苔芳诺和戈比组成的歌剧"三驾马车"名噪一时。尤其是他们录制的意大利歌剧全曲唱片,是最畅销和最具收藏价值的唱片。

尽管戈比是男中音,但他的音色颇似卡鲁索,因此深受人们的喜爱。他的嗓音激昂、稳健,极富音乐性和表现力,特别是在人物的性格刻划上,达到了出神入化的境界。他所塑造的艺术形象,迄今无人能够超越。戈比可以算做是 50 至 60 年代中最优秀的男中音歌唱家。

七、兰扎

马里奥·兰扎(1921—1959 年),意大利籍美国男高音歌唱家。兰扎的原名是阿尔弗莱多·柯科茨,祖籍意大利。他的母亲酷爱音乐,对兰扎的音乐启蒙具有很大的影响。兰扎投身于歌唱事业纯属偶然。当他 21 岁当卡车司机时,因在一次送货时放声高歌,引起了著名指挥家库塞维斯基的注意。在这位"伯乐"

的举荐下，兰扎通过了费城音乐学院的声乐考试，并获得奖学金。

兰扎最初的歌唱生涯是在军队度过的。二战期间，他在美国空军服役。他用自己的歌声迎送战机、鼓舞战友，因此，被誉为“空军的卡鲁索”。在此期间，兰扎还参加了电影《航向正确》和《胜利女神》的拍摄。兰扎不仅是“空军的卡鲁索”，他还有幸在电影《伟大的卡鲁索》中扮演了这位歌唱家。在影片中，兰扎演唱了卡鲁索曾唱过的 27 首歌曲，其中有歌剧选曲，也有意大利情歌。这部电影，给兰扎带来了巨大的荣誉。评论认为，“他的嗓音松弛，富于变化与乐感，而且十分雄壮”，“他的艺术处理也非常难得”，“具有极高的艺术质量，非常激动人心”。这部电影不仅创票房的历史记录，而且对包括帕瓦罗蒂、卡雷拉斯在内的当代伟大歌唱家走上声乐艺术之路，都具有重要的影响。

此外，兰扎还与好莱坞合作，出演了《午夜之吻》《新奥尔良的祝酒》《我的爱》《一年至爱之夜》等影片，其中的插曲多次荣登唱片金牌榜。

兰扎的声乐老师也是吉里的老师，他对兰扎说，“你的嗓子是天生杰出的。为寻找这样的嗓子，我经历了 34 年，现在终于找到了”！

兰扎是一个富于传奇色彩的人物。他并非是正统的学院派歌唱家，虽然他能够像卡鲁索那样演唱经典的歌剧作品，但他的主要成就和特色是演唱创作歌曲。兰扎的歌唱风格十分鲜明，极具个性，既有意大利歌手的热情、明朗，富于阳光感，又具有美国人自由奔放、无拘无束的典型特征。他演唱的歌剧作品和其他歌曲，在专家的眼里可能不太规范，但广大的观众却乐于接受，并从不挑剔。

1959 年 10 月 7 日，兰扎遭黑手党袭击，在罗马去世，年仅

38岁。

八、施瓦茨科普夫

伊丽莎白·施瓦茨科普夫(Schwarzkopf Elisabeth1915—),德国女高音歌唱家。出生在波兰,并在那里度过了少年时代。1932年,她进入柏林高等音乐学校学习声乐和钢琴、中提琴、作曲。最初,施瓦茨科普夫是学唱女低音的。一年后,她在著名声乐教师伊沃金的指导下,改唱女高音,并取得长足的进步。

1938年,施瓦茨科普夫以优异的毕业成绩获得国际联盟奖,后被柏林歌剧院聘为独唱演员。她此后出演了瓦格纳的两部歌剧中的花腔女高音,引起歌坛瞩目。1939年,施瓦茨科普夫在维也纳举办了独唱音乐会,随后赴英国深造。

二战结束后,施瓦茨科普夫已成为享誉歌坛的优秀歌唱家,她受聘于维也纳国家歌剧院,成为演唱莫扎特和施特劳斯歌剧的最佳歌唱家。这一时期,她既是斯卡拉歌剧院、科文特花园歌剧院等著名歌剧舞台的台柱,也是重要音乐节中的明星。

1955年,施瓦茨科普夫分别在美国的旧金山和纽约,开辟了新的歌唱天地。她扮演的施特劳斯歌剧《玫瑰骑士》中的玛莎琳等角色,为她赢得了国际声誉。特别是《风流寡妇》中的哈娜一角,堪称举世无双。

60年代,施瓦茨科普夫与维切特、萨瑟兰、阿尔瓦等著名歌唱家联合录制的两部莫扎特歌剧《唐·璜》和《女人心》,是唱片史上的经典之作,施瓦茨科普夫的演唱为这两部歌剧增添了无穷的光彩。

施瓦茨科普夫作为德国和世界最优秀的歌唱家,一生受到许多褒奖,其中包括莫扎特协会授予的勒曼奖章、英国剑桥大学授予的音乐博士学位、德意志联邦共和国授予的大十字勋章和

意大利授予的奥菲欧金像奖。

施瓦茨科普夫是一位抒情女高音,她的嗓音具有光泽、十分灵巧,又富于力度。对歌曲的处理是她的一绝,细腻而极具分寸,歌声像幽谷清泉,富于诗情画意。施瓦茨科普夫又是一位具有良好教养和素质的歌唱家,她的台风纯正稳重,气质端庄高雅,具有世界级大歌唱家的风范。

施瓦茨科普夫最突出的贡献是在艺术歌曲领域,她被誉为二战以后诠释德国艺术歌曲的巨匠。她演唱的莫扎特、舒伯特、舒曼、施特劳斯的艺术歌曲,以及古典的宗教歌曲,风格细腻、内涵深刻、感情丰富、色彩缤纷,在句法处理上更有独到之处。著名指挥大师卡拉扬称她为"最佳独唱者"。

在歌剧领域,施瓦茨科普夫同样成就卓著。她擅演的角色有《唐·璜》中的艾尔薇拉、《被出卖的新娘》中的玛申卡、《魔笛》中的帕米娜、《费加罗的婚礼》中的苏珊娜、《纽伦堡的名歌手》中的埃娃、《茶花女》中的薇奥列塔、《弄臣》中的吉尔妲、《艺术家的生涯》中的咪咪、《蝴蝶夫人》中的巧巧桑、《曼侬》中的曼侬等。

九、尼尔森

比尔伊特·尼尔森(Nilsson Birgit1918—),瑞典女高音歌唱家。年少时在母亲的指导下学习唱歌。1941 年,进入斯德哥尔摩皇家音乐学院主攻声乐,她的声乐教师是希斯洛普。

1946 年,尼尔森在斯德哥尔摩皇家歌剧院初次登台,她扮演了韦伯的歌剧《自由射手》中的阿嘉德一角。继而又在 1947 年,出演了威尔第的歌剧《麦克白斯》中的麦克白斯夫人和理查·施特劳斯的歌剧《玫瑰夫人》中的元帅夫人。这些演出特别是后一部歌剧,为她带来了极高的声誉。

尼尔森最出色的成就是演唱瓦格纳的歌剧。她被公认为是

这位德国作曲家歌剧作品的最佳歌唱家。尼尔森演唱的第一部瓦格纳歌剧,是 1954 年在慕尼黑上演的《尼伯龙根的指环》,她成功地扮演了布伦希尔德,并与这一角色结下了不解之缘。尼尔森于 1957 年在拜罗伊特音乐节上主演了瓦格纳歌剧《特里斯坦和伊索尔德》后,名满全欧。此后,她成为这一纪念瓦格纳的重要活动的不可或缺的人物。评论界认为,由于有了尼尔森,瓦格纳的歌剧获得了新生。

此外,尼尔森还能广泛演唱德国和意大利其他作曲家的歌剧作品。她对莫扎特、贝多芬、威尔第、普契尼、理查·施特劳斯歌剧的理解和诠释,同样被人称道。她与其他著名歌唱家共同录制的《阿依达》《图兰多特》等,成为最优秀的唱片。

尼尔森的歌唱寿命很长。她在年逾花甲后,仍宝刀不老,驰骋歌坛,坚守在大都会歌剧院。她不仅没有减少演唱的剧目,反而还增加了新角色。对此,尼尔森自豪地说,“我不担心有一天嗓子会出问题,只要我感觉还能唱,我就会继续唱下去”。

尼尔森的嗓音具有像小号般的金属色彩和威力,素以音量宏大、气势慑人著称。多明戈回忆说,“尼尔森嗓音的洪亮与力度竟使她的声音听上去如同霹雳一样”。当她 61 岁演唱《众神的黄昏》时,“她那独出一格的声音像激光一样集中而具有穿透力,在细微的乐句和金属般的高声区中,她的气息控制得极为考究”。

20 世纪初至 6、70 年代的其他优秀歌唱家还有:

玛丽·加登(Carden Mary1877—1967 年),苏格兰女高音歌唱家,长期在美国从事歌剧演唱活动,以成功地扮演了德彪西的歌剧《佩利亚斯和梅丽桑德》中的梅丽桑德而闻名,是一位歌唱和表演俱佳的歌剧歌唱家。加登曾一度担任芝加哥歌剧院院

长。

杰拉尔婷·法拉尔(Farrar Geraldine1882—? 年),美国女高音歌唱家,几乎扮演过当时还在上演的所有歌剧中的女主角,尤以蝴蝶夫人和卡门最为出色。此外,她的容貌非常美丽,被成为"绝世佳人"。

洛特·勒曼(Lehmann Lotte1888—1976 年),德籍美国女高音歌唱家,是理查·施特劳斯歌剧的诠释者。施特劳斯曾专为她创作了《阿尔贝拉》,勒曼是《阿里阿德涅在纳克索斯》《没有影子的女人》《间奏曲》等剧的首演者。

欧内斯廷·舒曼-海因克(Schumann - Heink Ernestine1861—1936 年),德籍美国女低音歌唱家,以演唱瓦格纳歌剧《尼伯龙根的指环》中的爱尔达著称,在世纪之交的 10 年中,每年都参加拜罗伊特的瓦格纳歌剧节。同时,她还擅长演唱理查·施特劳斯的作品。

玛丽安·安德森(Anderson Marian1902—1993 年),美国第一位获得国际声誉的黑人女低音歌唱家,也是第一位在大都会歌剧院演唱的黑人歌唱家。托斯卡尼尼称她的歌喉"百年不遇"。安德森以音乐会演唱为主,擅长西贝柳斯的作品和黑人歌曲。

约翰·麦考麦克(Mecormack John1884—1945 年),爱尔兰籍美国男高音歌唱家,以演唱莫扎特和威尔第的歌剧而名扬遐迩,同时他又是一位音乐会歌唱家,他演唱的英国叙事歌曲和客厅歌曲,深受人们的欢迎。

理查德·陶贝尔(Tauber Richard1892—1948 年),奥地利籍英国男高音歌唱家,是 20 至 30 年代演唱莫扎特歌剧的最著名的歌唱家,同时在演唱轻歌剧、德奥艺术歌曲方面富于成就。

保罗·罗伯逊(Robeson Paul1894—1976 年),美国黑人男低

音歌唱家，以演唱黑人灵歌、美国民歌和各国进步歌曲著称。1928 年在音乐剧《游览船》中以《老人河》一曲名扬世界，被誉为"黑人歌王"和本世纪最伟大的男低音歌唱家。罗伯逊通晓包括汉语在内的 20 多种语言，是一位进步的社会活动家，著有自传《我站在这儿》。

在 20 世纪下半叶，世界歌坛出现了琼·萨瑟兰、蒙·卡巴耶、玛·霍恩、卢·帕瓦罗蒂、普·多明戈、何·卡雷拉斯等一批伟大的歌唱家，声乐史翻开了新的一页。

主要参考书目

中(译)文著作

1、西方音乐史　[美]唐纳德杰格劳特、克劳德·帕利斯卡著　人民音乐出版社

2、西方音乐史　[法]保·朗多尔米著　人民音乐出版社

3、西方音乐欣赏　[美]约瑟夫·马克利斯著　人民音乐出版社

4、欧洲音乐史　张洪岛主编　人民音乐出版社

5、世界史　吴于廑、齐世荣主编　高等教育出版社

6、世界文明史　[美]爱德华·麦克诺尔·伯恩斯、菲利普·李·拉尔夫著　商务印书馆

7、世界文化史　顾云深主编　浙江人民出版社

8、人类的艺术　[美]房龙著　中国文联出版公司

9、古希腊史　[苏]塞尔格叶夫　高等教育出版社

10、葡萄牙音乐史　[葡]鲁伊·维依拉·聂里、保罗·费雷拉·德·卡斯特罗著　中国文联出版公司

11、西洋歌剧故事全集　[美]古斯塔夫·科贝著[英]海尔伍德伯爵修订　人民音乐出版社

12、音乐的故事　[德]保罗·贝克著　江苏人民出版社

13、音乐欣赏　[美]罗伯特·希柯克著　人民音乐出版社

14、古典作曲家排行榜 [美]菲尔·G·古尔丁著 海南出版社

15、中国大百科全书(音乐、舞蹈卷)中国大百科全书出版社

16、外国音乐辞典 上海音乐学院音乐研究所 汪启璋、顾连理、吴佩华编译 上海音乐出版社

17、西洋音乐的风格与流派 人民音乐出版社编辑部编 人民音乐出版社

18、音乐散文集 [法]罗曼·罗兰著 中国文联出版公司

19、音乐的大海巴赫 余志刚著 上海人民出版社

20、上帝派来的音乐使者莫扎特 秦子超、白楠编者 新世界出版社

21、莫扎特 韩鸿鹰编著 东方出版社

22、莫扎特 音乐的神性与超验的踪迹 卡尔·巴特、汉斯·昆著 上海三联书店

23、贝多芬 伟大的创造性年代 从英雄到热情 [法]罗曼·罗兰著三联书店

24、贝多芬 [英]埃蒂斯·奥加著 江苏人民出版社

25、舒伯特 [英]佩基·伍德福特著 江苏人民出版社

26、舒曼 [英]蒂姆·道雷著 江苏人民出版社

27、勃拉姆斯 吴继红编著 东方出版社

28、罗西尼 邹建平、施国宪编著 东方出版社

29、瓦格纳 陈默编著 东方出版社

30、歌剧殿堂的设计师威尔第 刘时雨、张宁编者 新世界出版社

31、格林卡和俄罗强力集团 陈鸿知编著 新世界出版社

33、世界著名歌唱家:自歌剧的黎明至今 [美]普莱桑茨著 中国文联出版公司

34、中外歌唱家辞典　冯光钰、薛良主编　北岳文艺出版社

35、乘着歌声的翅膀——世界著名声乐艺术家　张宁、王丹、刘时雨著　文化艺术出版社

36、音乐知识手册(1—4 册)　薛良编　中国文联出版公司

37、歌唱的艺术　薛良编　中国文联出版公司

38、歌唱的方法　薛良编　中国文联出版公司

39、唱歌的艺术　赵梅伯著　上海音乐出版社

40、卡鲁索的发声方法——嗓音的科学培育　[意]P·M·马腊费奥迪著　人民音乐出版社

41、大歌唱家谈精湛的歌唱技巧　[美]杰罗姆·汉涅斯著　中国青年出版社

42、名歌唱家论歌唱艺术:声乐论文集　[美]库克编　上海文艺出版社

外文著作

S. Sadie(ed) Tne New Grove Dictionary of Music and Musician, Macmillan, London, 1980